

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии



МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

50.04.03 История искусств

**АРТ-КРИТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРАСНОЯРСКОЙ
КЕРАМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ**

Руководитель

канд. филос. наук, доцент М.Г.Смолина

Выпускник

М. В. Морозова

Рецензент

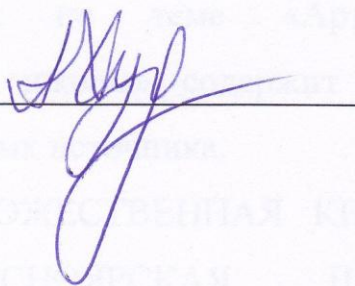
канд. искусствоведения, доцент

М. В. Воронова

Красноярск 2018

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Арт-критика произведений красноярской керамической школы».

Нормоконтролер



А. Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Магистерская работа по теме «Арт-критика произведений красноярской керамической школы» содержит 111 страниц текстового документа, 103 использованных источника.

АРТ-КРИТИКА, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА, СИБИРСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ, КРАСНОЯРСКАЯ ШКОЛА КЕРАМИКИ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ.

Объектом исследования является арт-критика.

Цель данного исследования: выявление целостности и единства Красноярской керамической школы на основе анализа арт-критики ее репрезентантов.

В исследовании раскрыта актуальность заявленной проблемы, определены специфика и критерии арт-критики, проанализирована теоретическая основа арт-критики, сформулированы критерии критики, определены особенности применения критического подхода к проблеме региональной школы, красноярская школа керамики рассмотрена как часть российской школы керамики, и как самобытное явление, проведен анализ современных произведений красноярской керамической школы, определены перспективы развития красноярской керамической школы.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Арт-критика: специфика, критерии.....	16
1.1Арт-критика (определение, специфика).....	16
1.2 Критерии арт-критики.....	26
1.3 Особенности критического подхода к проблеме региональной школы.....	43
2 Критические публикации о красноярской керамической школе и ее репрезентантах.....	56
2.1 Анализ публикаций о красноярской керамической школе	56
2.2 Обзор и анализ репрезентантов красноярской керамической школы....	73
2.3 Перспективы развития красноярской керамической школы.....	88
Заключение.....	95
Список использованных источников	99

ВВЕДЕНИЕ

Объект исследования – арт-критика.

Предмет исследования – арт-критика произведений красноярской школы керамики.

Степень изученности.

Проанализировав имеющиеся на сегодняшний день труды, посвященные красноярской школе керамики, можно отметить то, что интерес к данной школе есть, но он нашел свое отражение в трудах небольшого количества исследователей. Поиск информации по данной теме представляет собой трудоемкий процесс, поскольку публикаций, монографий и т.п. имеется в ограниченном количестве.

Однако, в тех исследованиях, которые обращаются к изучению красноярской керамической школы, лейтмотивом является история возникновения школы и ее стилистические особенности. Основной акцент делается на описание творчества художников-керамистов, стоявших у истоков школы. Такие исследования представлены в трудах Ломановой Т. М.,¹ Малолеткова В. А.

В исследовании В. А. Малолеткова «Основные этапы развития российской декоративной керамики последней трети XX века»² впервые появилось и закрепилось определение «Красноярская школа керамики». Малолетков определил красноярскую школу, как самобытное явление с характерной именно для этого региона стилистической цельностью, которая заключалась в осмыслении реалий сегодняшнего дня через призму исторических ассоциаций, культурного наследия региона. Фактором,

¹ Ломанова, Т. М. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преобразенный руками мастеров / Т. М. Ломанова. - Красноярск, Поликолор, 2015. - 320 с.

² Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - 272 с.

позволившим выделить художественную керамику Красноярска в отдельную самостоятельную школу, стала выставка «Дар Прометея» (1990-е гг.), объединившая работы как известных художников-керамистов, так и молодых. Она определила общее состояние и уровень красноярской керамики.

В параграфе, посвященном красноярской школе дается краткий обзор творчества 17 художников. Через характеристику индивидуальных творческих манер и приемов красноярских керамистов, автор выявляет общие качества и особенности школы: образная цельность, лаконизм пластики, цветовая сдержанность, точно найденный масштаб³.

В альбоме Т. М. Ломановой " Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преображенный руками мастеров "⁴ приведена история развития профессионального декоративно-прикладного искусства Красноярского края. Одна из глав посвящена истории развития керамической школы региона, в ней подробно описано становление и зарождение школы, рассматривается творчество 28 художников-керамистов, стоявших у истоков школы.

Т. М. Ломанова выделяет три направления произведений красноярской керамики:

1. Посудные формы и утилитарная керамика различного назначения;
2. Малая пластика (фарфор, фаянс, глина): пласты, многосоставные декоративные композиции, бижутерия;
3. Объемные декоративные композиции в шамоте: интерьерная и ландшафтная керамика.

³ Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - С. 167.

⁴ Ломанова, Т. М. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преображенный руками мастеров / Т. М. Ломанова. - Красноярск, Поликолор, 2015. - 320 с.

Ряд авторов (В. А. Малолетков, Л. Г. Крамаренко, Т. М. Ломанова) выделяют именно шамотную керамику, как отличительную черту красноярской школы.

В данном исследовании приводится краткое описание биографии и творчества художников-керамистов. Данный альбом во многом повторяет принцип описания творчества красноярских керамистов произведенный в исследовании В. А. Малолеткова. Дается характеристика творчества каждого художника: определяются основные типы создаваемых изделий, описан спектр используемых тем и технических приемов. Представлена большая подборка фотографий работ.

Ни в одном из вышеперечисленных исследований не проводится подробное описание или анализ работ красноярских керамистов. Даются общие характеристики, краткое описание, выделяются индивидуальные особенности творчества и качества, позволившие выделить красноярскую керамику в отдельную школу.

Несмотря на то, что альбом был издан в 2015 году, творчество молодых художников практически не представлено. Т. М. Ломанова упускает значительный промежуток времени, представляя в качестве начинающего художника-керамиста выпускницу 2006 года Д. О. Самойлову.

На сегодняшний день Исследование Т. М. Ломановой во многом теряет свою актуальность, т. к. многие из представленных в альбоме художников сменили сферу деятельности, либо покинули город, страну.

Малоизученным остается современное состояние школы, ее развитие и перспективы. Тем не менее, можно выделить ряд трудов. Это работы Красновой Е. А., Сысоевой Е. А.

В статье Е. А. Сысоевой «Становление сибирской школы керамики»⁵ представлен ряд выпускников КГИИ, которые работают преподавателями в

⁵ Сысоева Е. А. Симпозиумы по художественной керамике в Сибири - демонстрация лучших достижений современного декоративного искусства / Е. А. Сысоева, Е. А. Краснова // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. - Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016.- С.114-119.

высших образовательных учреждениях Новосибирска, Иркутска, Бийска, Кемерово, что позволяет говорить о развитии школы и распространении искусства художественной керамики по территории Сибирского региона. В развитии Красноярской керамики основной акцент делается на проведение в период с 2011 по 2016 годы ряда симпозиумов и выставок различного уровня (региональные, всероссийские, международные) на базе КГИИ.

В статье «Симпозиумы по художественной керамике в Сибири — демонстрация лучших достижений современного декоративного искусства»⁶ написанной Е. А. Красновой и Е. А. Сысоевой через анализ различных творческих проектов, реализованных на базе КГИИ раскрывается современное состояние Красноярской школы керамики, представлены многообещающие перспективы развития профессионального искусства керамики на примере организации симпозиумов, анализируются творческие площадки Красноярска и Иркутска.

Также стоит отметить ряд статей, написанных магистрантами СФУ в 2013 г.: Миркес М.М., Григорьева Т.Ю.⁷, Копцева Н.П., Саймова В.С.⁸, Смолина М.Г., Сошенко М.В.⁹, Пименова Н.Н., Сергиенкова Н.М.¹⁰, Кистова А.В., Кушнарера А.В.¹¹, Семенова А.А., Герасимова А.А.¹² В статьях

⁶ Сысоева Е. А. Симпозиумы по художественной керамике в Сибири - демонстрация лучших достижений современного декоративного искусства / Е. А. Сысоева, Е. А. Краснова // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. - Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016.- С.114-119.

⁷ Миркес, М. М. Творчество Алеся Мигаса в русле российских керамических традиций (Красноярская школа керамики) [Электронный ресурс] / М. М. Миркес, Т. Ю. Григорьева // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8735>

⁸ Копцева, Н. П. Своеобразие творческого метода Светланы Шинкаренко [Электронный ресурс] / Н. П. Копцева, В. С. Саймова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8620>

⁹ Смолина, М. Г. Особенности творчества Ольги Рябовол в российской керамической традиции [Электронный ресурс] / М. Г. Смолина, М. В. Сошенко // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8619>

¹⁰ Пименова, Н.Н. Особенности творчества Юлии Юшковой как представителя красноярской школы керамики [Электронный ресурс] / Н. Н. Пименова, Н. М. Сергиенкова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8737>

¹¹ Кистова, А. В. Творческий метод Наталии Семеновой в русле Красноярской керамической школы [Электронный ресурс] / А. В. Кистова, А. В. Кушнарера, Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8734>

¹² Семенова А.А. Особенности творческого метода Сергея Ануфриева [Электронный ресурс] / А. А. Семенова, А. А. Герасимова // Современные проблемы науки и образования - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8768>

представлен анализ и систематизация творчества шести художников (А. Я. Мигас, С. Е. Ануфриев, С. Э. Шинкаренко, Ю. Ю. Юшкова, Н. А. Семенова, О. В. Рябовол), проводится философско-искусствоведческий анализ (разработанный В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой в рамках современной теории изобразительного искусства) наиболее репрезентативных произведений керамистов, демонстрирующий специфику творческого метода. Анализ произведений происходит в несколько этапов, каждый из которых раскрывает смысловое содержание произведения в новом аспекте. Через призму рассмотрения и анализа творчества художников определяется своеобразие красноярской керамической школы, выделяются ключевые особенности: обращение к сугубо местным реалиям, архетипичной символике, темам природы, использование архаичных, первобытных образов и мотивов.

В каждой из вышеупомянутых статей проводится анализ одного или двух произведений красноярских керамистов.

В статье, посвященной творчеству Н. А. Семеновой¹³, представлен анализ двух работ: «Оборотень» (1990-е гг.) и «Женщина-Луна» (2011 г.). В обоих случаях авторы используют простую для понимания схему взаимодействия с произведением: краткое описание используемых материалов, способа формования. От описания материального слоя авторы двигаются к образной составляющей и далее переходят к актуально-историческим и общечеловеческим аспектам, нашедшим отражение в рассматриваемых произведениях.

В статье, посвященной творчеству С. Е. Ануфриева¹⁴, представлен анализ «Сибирской композиции» (1991 г.), выполненной в соавторстве с А. С. Ильичевым. В данном анализе отражены материальный и индексный

¹³ Кистова, А. В. Творческий метод Натальи Семеновой в русле Красноярской керамической школы [Электронный ресурс] / А. В. Кистова, А. В. Кушнарева, Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8734>

¹⁴ Семенова А.А. Особенности творческого метода Сергея Ануфриева [Электронный ресурс] / А. А. Семенова, А. А. Герасимова // Современные проблемы науки и образования - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8768>

статусы произведения, также автор статьи обращается к системе архетипов, свойственных преимущественно сибирским культурам (столп, жилище, дерево, солярные знаки).

Следует отметить, что в статьях магистрантов СФУ допущен ряд ошибок связанных с описанием техник, технологий, способов формования, названием керамических материалов. Данный факт свидетельствует о недостаточной изученности специфики работы с материалом, что в свою очередь формирует искаженное восприятие технической стороны.

Неисследованной вообще является проблема собственно арт-критики керамической школы.

Однако есть труды по теории художественной критики, которые можно экстраполировать на керамическое искусство региона.

В трудах таких исследователей, как Т. С. Щукина¹⁵, В. В. Ванслов¹⁶ рассматривается посредническая функция художественной критики. Она способствует возникновению наиболее качественного диалога между зрителем и произведением изобразительного искусства.

По мнению Р. С. Кауфмана¹⁷ тексты художественной критики «должны быть доступны пониманию неискушенного в них человека». Но в тоже время автор пишет о том, что художественная критика адресована и художнику. Адресат художественной критики определяется степенью профессионализма в художественной сфере. Тексты художественной критики, адресованные художнику способны влиять на его творчество, сообщить ему информацию о восприятии его творчества и оценку публики, ее желания. В данном случае можно сделать вывод о том, что художественная критика выступает

¹⁵ Щукина, Т. С. Теоретические проблемы художественной критики / Т. С. Щукина. - Москва: Мысль, 1979. - 144 с.

¹⁶ Ванслов, В. В. Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1988. –127 с.

¹⁷ Кауфман, Р. С. Очерки истории русской художественной критики 19-го века: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа/ Р. С. Кауфман. - М.: Искусство, 1990. -366 с.

помощником в процессе взаимодействия не только между зрителем и произведением искусства, но и между публикой и художником.

Особый интерес для данной дипломной работы представляет диссертация М. Г. Смолиной (М. Г. Сульберековой)¹⁸ в которой говорится, что художественная критика является органом саморефлексии художественной культуры обеспечивающей саморегуляцию художественной культуры. Она служит проводником по статусам художественного образа, осуществляет диспозицию произведений по степени шедевральности.

В исследованиях В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой¹⁹ особое внимание уделяется отношению зрителя и произведения искусства. Согласно этой теории, зритель через вступление во взаимодействие с произведением искусства выходит на уровень духовного отношения с Абсолютным началом, которое способствует восстановлению единства души и духа человека.

Проблема исследования.

Необходимость произвести анализ и обобщение критических исследований произведений красноярской школы керамики для того, чтобы оценить методы применяемой арт-критики, а также отрефлексировать целостность и единство школы, сделать арт-критические прогнозы относительно ее развития.

Актуальность темы исследования.

Красноярская школа керамики, заявившая о себе в конце 1990-х гг., стремительно развивается. Новые имена встречаются все чаще, молодые керамисты принимают активное участие в различных художественных выставках, фестивалях, российских и международных симпозиумах,

¹⁸ Сульберекова, М.Г. Критика как орган саморефлексии художественной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01: защищена 19.04.06: утв. 22.09.06/ М.Г. Сульберекова. – Красноярск, 2006. -166 с.

¹⁹ Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: монография. / В. И. Жуковский. — Спб.: Алетейя, 2010. — 412 с.

ПЛЕНЭРАХ, ТВОРЧЕСКИХ ДАЧАХ (В. ФАДЕЕВА, И. РУДАЯ, А. ТХОРЕНКО). ОБРАЩЕНИЕ МОЛОДЫХ КЕРАМИСТОВ К ТРАДИЦИОННЫМ ТЕМАМ СИБИРСКОЙ АРХАИКИ ПРОСЛЕЖИВАЕТСЯ В МЕНЬШЕЙ СТЕПЕНИ. ЧТОБЫ НЕ ПОТЕРЯТЬ ЕДИНСТВО, ДАННОЙ ШКОЛЕ ТРЕБУЕТСЯ РАЗВИТИЕ НЕ ТОЛЬКО ИНДИВИДУАЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ. В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ПОЯВЛЯЕТСЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ТЕОРЕТИЗИРОВАНИЯ И КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ЕДИНСТВА ШКОЛЫ.

Данная магистерская диссертация посвящена красноярскому искусству керамики. Необходимость изучения локального искусства имеется по нескольким причинам. Во-первых, низкий уровень изучения регионального искусства в принципе – чаще всего, объектом исследования становятся более глобальные феномены в сфере искусства, особенно в контексте керамического искусства конкретного региона. А поскольку красноярская школа имеет свою историю развития, свои особенности и специфические черты, а исследований, ей посвященных, ограниченное количество, то данная диссертационная работа предлагает восполнить имеющиеся лакуны и предложить свой взгляд на образ данной керамической школы. Во-вторых, необходимость изучения связана с тем, что искусство как социальный институт считается одним из средств формирования социальной и индивидуальной идентичности, поэтому присутствует необходимость понимания, какими средствами, какими идеалами, какими образами наполнена сибирская идентичность посредством произведений красноярской керамической школы. В-третьих, часть исследователей выделяет красноярскую школу керамики как обособленную. Данное исследование, в том числе, ставит перед собой цель, отвечает ли красноярская керамика критериям художественной школы, представляет ли она определенную систему правил, черт, по соотношению с которыми можно сделать вывод о принадлежности произведения к данной школе. Необходимо доказать уникальность характеристик произведений красноярской керамической

школы, но, прежде всего, предстоит разобраться, в чем ее уникальность и единство.

Актуальность темы исследования обусловлена также тем, что произведения керамики редко становятся предметом интереса исследователей, арт-критиков. Чаще, обращаются к произведениям живописи, архитектуры, скульптуры и т.д., или к неким глобальным феноменам в культуре и искусстве – например, всестороннее исследование гендера в разных областях научного знания. В то время как произведения керамики зачастую находятся вне поля исследовательского интереса. Арт-критика – это профессиональная искусствоведческая оценка произведения искусства, влияющая на его признание обществом. Дефицит арт-критики, направленной на развитие керамической школы Красноярска, может губительным образом сказаться на ее положении.

Цели и задачи исследования.

Цели и задачи диссертации обусловлены ее объектом и предметом, а также поставленной проблемой. **Цель исследования** заключается в выявлении целостности и единства Красноярской керамической школы на основе анализа арт-критики ее репрезентантов.

Для достижения поставленной цели требуется решение следующих **задач**:

1. проанализировать сущность понятия «арт-критика»;
2. определить критерии арт-критики;
3. сформулировать особенности критического подхода к проблеме региональной школы керамики;
4. провести анализ произведений красноярской школы керамики 21в.;
5. определить перспективы развития красноярской школы керамики.

Методологические основания исследования.

Особенности объекта исследования и разнообразие задач определили методологию диссертационной работы. Методы, примененные в данной работе, являются как междисциплинарными, так и узкоспециализированными:

- аналитико-описательный метод использован для изучения теоретических материалов. Данный метод имеет применение во всех предметных областях социально-гуманитарного и естественнонаучного знания, он позволяет провести процедуру сбора информации, первичного анализа и изложения данных и их характеристик.
- герменевтический метод, позволяющий рассматривать культурный феномен как некий текст, который возможно понимать;
- метод философско-искусствоведческого анализа современной теории искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой. Концептуальные положения теорий культуры и искусства, разработанных В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой применяются в исследовании для проведения арт-критического разбора современных произведений красноярской керамической школы.

Апробация.

Результаты данной работы могут быть использованы при дальнейшей работе в русле обозначенной темы, а также найти практическое применение в научной и педагогической практике.

Также результаты, получаемые на различных этапах исследования, представлены в виде докладов на научных конференциях:

1. Доклад «Внутренняя трудовая миграция в художественной среде и ее роль в формировании Сибирской идентичности (на примере Красноярской школы керамики)» представлен на VI Международной научно-практической конференции "Специфика этнических миграционных процессов на территории Центральной Сибири в XX-XXI веках: опыт и

перспективы" (Красноярск, 28.11-30.11.2016). Доклад опубликован в сборнике материалов конференции.

2. Доклад «Красноярская школа керамики: история возникновения и развития» представлен на Международной научной конференции, посвященной году экологии в Российской Федерации «Перспективы – 2017» (Красноярск, 17.04-21.04.2017).

Структура и объем работы: структура исследования включает введение, две главы (шесть параграфов), заключение, список литературы (103 наименования). Объем магистерской диссертации – 111 с.

1. АРТ-КРИТИКА: СПЕЦИФИКА, КРИТЕРИИ

На сегодняшний день арт-критика является одной из важнейших институций современного искусства. Задачи деятельности арт-критика и понимание сущности арт-критики как таковой достаточно разнообразны: существует ряд представлений о том, что есть арт-критика, критерии арт-критики.

Первая глава настоящей магистерской диссертации посвящена решению задач, связанных с анализом подходов к пониманию сути арт-критики как неотъемлемой части художественных процессов, изучаются имеющиеся определения, определяется особенность данной отрасли искусствоведения. Проводится анализ методологических стратегий, с помощью которых арт-критика осуществляет свое функционирование.

Также в первой главе рассматривается специфика применения критического подхода в исследовании локальной школы искусства.

1.1 Арт-критика (определение, специфика)

Художественная критика занимает одно из важных мест в системе искусствознания. На сегодняшний день без критической рефлексии невозможно представить движение системы произведений искусства, так как она участвует в процессах производства, сохранения и потребления произведений искусства. Используя критерии художественного качества, критика, организует систему произведений искусства, отделяя подлинные произведения от артефактов, и вместе с тем выступает посредником в отношениях между зрителем и произведением искусства.

Далее рассмотрим несколько точек зрения различных исследователей относительно теории и методологии художественной критики.

Начавшиеся во второй половине двадцатого века дискуссии о проблемах теории и методологии художественной критики нашли свое отражение в работах многих авторов. До сих пор актуальными остаются исследования таких авторов как В. В. Ванслов²⁰, Б. М. Бернштейн²¹, М. С. Каган²².

В своих исследованиях Б. Бернштейн определяет критику как «регулятор ценностных отношений современного общества»²³. В качестве регулятора он выделяет две функции: прямая — от общества к искусству и обратная — от искусства к обществу. В данном случае критика выступает как посредник между зрителем, произведением искусства и художником.

В. Ванслов в исследовании «Искусствознание и критика. Методологические основы и творческие проблемы»²⁴ говорит о необходимости в сфере художественной критики единства познания и оценки, при котором она сможет стать методом, способным реально влиять на художественное творчество. Далее он выделяет следующие ошибки в деятельности критиков-современников: сведение критики к чистой оценке, лишение ее познавательного начала и сведение критики к голому описанию, лишение ее оценочного момента. Одна из задач, которую определяет В. Ванслов для художественной критики, влияние на художественную практику через формирование сознания творцов.

Несмотря на то, что данное исследование выстраивается с опорой на партийное постановление 1972 года «О литературно-художественной критике», которое подчеркивало идеологизацию искусства и критики, и регламентировало все сферы художественной жизни, при должной

²⁰ Ванслов, В. В. Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 127 с.

²¹ Бернштейн, Б. М. История искусств и художественная критика/ Б.М. Бернштейн // Советское искусствознание, 73. Вып.2. - Москва: Советский художник, 1974. – С. 257–258.

²² Каган, М. С. Художественная критика и научное изучение искусства/ М. С. Каган // Советское искусствознание, 76. – М.: Советский художник, 1976. – 463 с. – С. 318 – 325.

²³ Бернштейн, Б.М. История искусств и художественная критика/ Б.М. Бернштейн// Советское искусствознание, 73. Вып.2. - М.: Советский художник, 1974. – С. 257 – 258.

²⁴ Ванслов, В. В. Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – С. 89.

корректировке в соответствии с временными и идеологическими изменениями оно до сих пор имеет серьезное научное значение.

В статье «Искусствознание и художественная критика»²⁵ А. Кантор пишет о том, что критика, прежде всего – это обнаружение того, что принадлежит к сфере искусства, а не к сфере повторения тех образцов, которые в том или ином прошлом считались искусством, и не к сфере той или иной внеэстетической деятельности. Первостепенную роль в критике, по мнению А. Кантора, приобретает эстетическая интуиция, способность распознавать художественную деятельность и отличать ее от нехудожественной изобразительности, нехудожественной или антихудожественной выразительности и от деятельности в любой сфере, лежащей в стороне от искусства и эстетики.

Е. Барабанов в статье «К критике критики»²⁶ рассматривает критическую деятельность как разбирательство достоинств и недостатков с последующим вынесением решений. В данном исследовании критическое суждение неотделимо от способности верно определять уровень профессионализма, масштаб значения художественного произведения, правильность или погрешность исполнения.

По мнению Е. Барабанова, каким бы методом ни руководствовался критик, всякий раз определяющим остается не столько способ теоретического исследования, сколько та конструкция, на которую опирается и к которой обращено критическое суждение. Но в тоже время критика невозможна без внимания к требованиям достоверности, доказательности, теоретической рефлексии. Роль современной художественной критики меняется от требований институций, будь то институции производства, музейной деятельности или выставочных проектов различных уровней. Ее

²⁵ Кантор, А. М. Искусствознание и художественная критика / А. М. Кантор // Единый художественный рейтинг: справочник, Вып. 5 / Москва, 2002. - С. 154.

²⁶ Барабанов, Е. К критике критики / [Электронный ресурс] Е. Барабанов – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/xx48/xx4812.html>.

специализированные интерпретации, классификации и переводы на общепонятный язык оказываются важной частью общего художественного процесса.

Художественная критика должна не только определять место того или иного художественного явления в общей системе произведений, но и организовывать место встречи читателя и произведения, увлекая их в миры друг друга. Подтверждение данного тезиса можно найти в теории художественной критики М. Смолиной и В. И. Жуковского.

Так, в диссертации М. Смолиной (М. Сульберековой)²⁷, говорится, что художественная критика является органом саморефлексии художественной культуры обеспечивающей саморегуляцию художественной культуры. Она служит проводником по статусам художественного образа, осуществляет диспозицию произведений по степени шедевральности.

Художественная критика представляет собой органическую составляющую культуры, определяющую границы системы произведений искусства, допускающую в систему то, что необходимо ей для существования, развития и сохранения самоидентичности. Однако ее роль не только и не столько в консервации традиций, но и в определении необходимых ей инноваций, которые должны развить систему произведений и перебросить ее на новый виток.

Как часть искусствоведения художественная критика выполняет функции организации и обеспечения связи-понимания между произведением искусства и зрителем, что играет важную роль для саморефлексии культуры в целом.

²⁷ Сульберекова, М.Г. Критика как орган саморефлексии художественной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01: защищена 19.04.06: утв. 22.09.06/ М.Г. Сульберекова. – Красноярск, 2006. -166 с.

В теории художественной критики М. Г. Смолиной²⁸ выделяется три взаимосвязанных аспекта: «знаточество», «исследование» и «майевтика».

Художественная критика-знаточество:

В данном аспекте критик идентифицирует, насколько исследуемое им явление отвечает статусу произведения искусства, если отвечает в принципе. Или же оно является артефактом, который не позволительно рассматривать и изучать с позиции принадлежности к системе произведений искусства. Чтобы определить «диагноз» явления, арт-критик должен провести тонкую и глубокую рефлексию, обладать не только определенным набором знаний и умений, но и определенным чутьем, обладать художественным вкусом.

В этом аспекте критик также проводит «филиацию» произведения после установления состояния изучаемого явления (является ли оно произведением или артефактом). То есть, выступая в качестве знатока, критик определяет авторство произведения, принадлежность к той или иной эпохе и художественной школе/стилю/направлению, художественный материал, технику и т.п. Для этого аспекта художественной критики важны такие знаточеские действия, как отбор, сравнение, указание, диагностика, экспертное заключение.

Художественная критика в аспекте знаточества представляет собой определенного рода диагноз, который в дальнейшем повлияет на выбор адресата художественной критики. Багаж знаний, опыта и особого профессионального чутья позволяет критику-знатоку зафиксировать местоположение произведения в системе произведений искусства и назначить ему определенную нишу во временно-пространственной структуре. В данном случае от критика требуется гибкая мера применения критериев относительно качества произведения искусства, вырабатываемая искусствоведческой практикой. Художественный критик-знаток производит

²⁸ Смолина, М. Г. Теория и история художественной критики : учебное пособие / М. Г. Смолина. - Красноярск : Информационно-полиграфический комплекс [ИПК] СФУ, 2009. - 126 с.

анализ актуальных проблем, с целью выявить то, что необходимо современному зрителю. Вынося первичный вердикт, критик-знаток дает гарантию того, что с рассматриваемым им произведением можно вступать в отношение.

Художественная критика в аспекте знаточества является носителем функции самоорганизующейся системы произведений искусства, которая способствует поступлению художественной информации в систему произведений искусства и ее определения в качестве произведения искусства. Это происходит благодаря тому, что арт-критика позволяет провести разграничение между понятиями «произведение» и «артефакт», «шедевр» и образцом какого-либо стиля, между оригиналом и копией. Тем самым произведения и «непроизведения», подвергаясь первому этапу исследования на соответствие статусу произведения согласно определенным критериям, проходят своеобразный отбор для включения или исключения из системы произведений искусства. Обращаясь к знаточескому аспекту исследования произведения, критик выносит вердикт о положении и месте произведения в указанной системе – насколько высокими художественными качествами обладает произведение? Может ли оно претендовать на статус шедевра или стилизованный образец? Или исследуемое произведение обладает художественными качествами на низком уровне и пребывает на самой границе системы? Критику предстоит ответить на эти и многие другие вопросы о принадлежности объекта к пространству искусства. Таким образом, можно говорить о том, что художественная критика знаточеского толка способствует функционированию этой системы.

Художественная критика-исследование:

Арт-критика в исследовательском аспекте не пребывает в разрыве с результатами знаточества – исследование опирается на уже добытые сведения и раскрывает их в ином аспекте. Также стоит отметить, что если знаточество во многом базируется на художественном чутье и вкусе, то этап

исследования проходит с опорой на рациональное начало. Филиация произведения в исследовательском аспекте не является важной, критик уровня исследователя обращается к художественному образу произведения.

Художественный критик-исследователь, анализируя в отдельности каждый элемент художественного пространства, определяя его особенные характеристики, создает своеобразное пространство для максимального раскрытия художественного образа в художественной культуре. В аспекте исследования важно «не столько изучение произведения искусства в его относительной самостоятельной объектности, сколько научное освоение произведения как «вещи-в-открытости» в его отношении со зрителем»²⁹.

Также каждое произведение искусства, обладая особенными качествами, диктует определенные схемы взаимодействия со зрителем, который должен иметь необходимый, для наиболее полного взаимодействия с произведением, уровень способностей. Поэтому задача критика-исследователя приспособиться к тому уровню, который востребован произведением искусства. Критик-исследователь определяет схемы взаимодействия зрителя и произведения с позиции идеального зрителя (критик обладает развитым визуальным мышлением, а как исследователь критик способен абстрагироваться и проанализировать собственную рефлексию). И далее критик способен зафиксировать, предложить реципиентам художественного критического текста модель взаимодействия с произведением, которым реципиенты уже в качестве зрителей могли бы оперировать при личном диалоге с конкретным произведением. Модель взаимодействия критика в качестве идеального зрителя будет отображена его критическом тексте, что читатели и воспримут при погружении в текст. А далее зритель может либо воспроизвести схему действия, либо расширить ее в той или иной мере, поскольку представленная модель потенциального выстраивания диалога между зрителем и произведением может

²⁹ Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева; Краснояр. Гос. Ун-т. - Красноярск, 2004. - С. 117.

восприниматься в качестве указательных стрелок на пути к созданию художественного образа произведения.

Подобная деятельность арт-критика предоставляет большему количеству субъектов реализовать себе в качестве зрителей произведения искусства, и в результате диалогового отношения пройти все этапы становления художественного образа, соединить все его статусы. Таким образом, осмысливаются полученные знания о произведении, о его сути, и система произведений искусства более качественно структурируется.

Майевтическая деятельность арт-критика не пребывает в отдельности от знаточеской или исследовательской, в своих действиях она, в том числе опирается на достижения, полученные в результате предыдущих этапов критической рефлексии. В майевтическом аспекте деятельность критика направлена на обнаружение и решение проблем, возникающих в процессе взаимодействия между зрителем и произведением искусства. Направляя их в нужное русло, художественная критика способствует полноценному развитию этих отношений. Задачи критика-майевтика – обнаружить и зафиксировать те проблемы, которые возникают у зрителя в ходе диалога с произведением (например, степень глубины устанавливаемого диалога, насколько глубоко способен зритель погрузиться в общение с произведением, какие помехи возникают на этом пути и т.д.); далее в компетенции арт-критика выявить причину или причины отсутствия или низкого уровня диалога (причины, могут быть связаны как с уровнем визуального мышления зрителя, так и с художественными качествами произведения) между зрителем и произведением. Следующий шаг в деятельности арт-критика – выработать стратегию взаимодействия зрителя и произведения искусства, способную обратить адресата критического текста из читателя в зрителя, убедить стать соучастником диалогического отношения между зрителем и произведением. Арт-критик в статусе майевтика должен расширять представление читателя, зрителя о классических периодах

искусства, о новых формах выражения, обладать знаниями о новых подходах к зрителю и т.п.

Критик-майевтик проводит своеобразный мост между зрителем и миром искусства, делает эту сферу, часто считающуюся закрытой и элитарной, более ясной, понятной, помогает ориентироваться в этом пространстве, т.е. выполняет образовательную функцию для реципиента критического текста. Поэтому следующая из вышеуказанных задач еще одна задача арт-критика связана с созданием арт-критического текста. Арт-критический текст с точки зрения майевтики должен быть «заразительным» для читателя (в этом случае может произойти трансформация читателя в зрителя). Подобрав верную стратегию арт-критического текста (жанр, языковые средства выразительности, структура текста и т.п.) автор открывает для адресата своего текста возможность переживания, притягательность диалога с произведением, провоцирует адресата стать зрителем. И этот аспект связан с компетенциями арт-критика по переводу визуального языка произведения на язык вербальный – арт-критический текст должен строиться на основе тщательного подбора лексики, используемых приемов, для того чтобы, с одной стороны, максимально корректно представить произведение как достойного или недостойного представителя системы произведений искусства (то есть, обратиться к результатам знаточеского и исследовательского уровней). С другой стороны, для внимания адресата текст должен быть понятен, доступен и провоцировать его стать зрителем.

Соединяя в своей деятельности результаты знаточества, исследования, майевтики, критик способен выступать в качестве прогнозиста для системы произведений искусства – определять потенциальные направления развития искусства, предсказывать появление новых художественных тенденций, будущее искусства в целом, предполагать изменения в сознании и восприятии произведения зрителем. То есть, арт-критик на основе своих знаний и компетенций может высказывать варианты дальнейшего

существования искусства в частном случае (например, о конкретном отношении определенного произведения со зрителями) и общих (затрагивающих будущее системы произведений в целом). То, что арт-критик в своей деятельности обращается к публике, дает ему возможность в некоторой степени управлять процессом развития системы произведения.

В результате изучения понятия «Художественная критика» можно сделать следующие **выводы**:

- Художественная критика организует систему произведений искусства, отделяя подлинные произведения от артефактов, и вместе с тем выступает посредником в отношениях между зрителем и произведением искусства. Также можно отметить, что художественная критика является органом саморефлексии художественной культуры обеспечивающей саморегуляцию художественной культуры. Она служит проводником по статусам художественного образа, осуществляет диспозицию произведений по степени шедевральности.

Выделяют три основных аспекта художественной критики: «знаточество», «исследование» и «майевтика».

- Знаточеский аспект художественной критики заключается в диагностике эталонных произведений с точки зрения принадлежности к системе произведений искусства.

- Исследовательский аспект художественной критики состоит в исследовании состояния системы произведений искусства, а также исследовании востребованного системой произведения изобразительного искусства.

- Майевтический аспект, в свою очередь, направлен на выявление и решение проблем, возникающих в процессе взаимодействия зрителя и произведения искусства. Задача критика в майевтическом аспекте выработать с помощью художественно-критического текста стратегию взаимодействия зрителя и произведения

искусства, способную обратить адресата критического текста из читателя в зрителя.

1.2 Критерии арт-критики

Одним из фундаментальных трудов, посвященных принципам и характеристикам критической деятельности является труд В. Ванслова «Искусствознание и критика. Методологические основы и творческие проблемы»³⁰, опубликованный в 1988 г.

В. Ванслов выделяет следующие критерии художественной критики:³¹

1. Реализм (правдивость художественного изображения):

Соотнесение искусства с жизнью и проверка на соответствие художественного образа реальности. Данный критерий подразумевает правду не как правдоподобное изображение, но как точную передачу чувственно воспринимаемого образа жизненного явления.

2. Идейность:

Данный критерий рассматривается как закономерное следствие жизненной правдивости художественного творчества. Любой художник всегда следует определенной системе идей и соответствующему ей социальному, нравственному, эстетическому идеалу.

3. Партийность:

Определяется как идейная направленность художественного творчества, выражающая интересы определенных классов, социальных групп. В данном исследовании это интересы народа, возглавляемого Коммунистической партией.

4. Народность:

Трактуется как воплощение в искусстве интересов народа и участие его в прогрессивном развитии народной жизни.

³⁰ Ванслов, В. В. Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1988. –127 с.

³¹ Там же С. 87.

Несмотря на то, что положения о теории и методологии художественной критики, выделенные в данном исследовании, до сих пор имеют серьезное научное значение, рассматриваемые выше критерии уже не актуальны т. к. каждая эпоха обновляет свои взгляды на искусство, ведь искусство – это живой процесс.

Следует отметить, что М.Г.Смолина в своей диссертации³² отмечала, что культура является саморазвивающимся органическим единством, поэтому, вероятно, критика и является универсальным зеркалом, в котором искусство обнаруживает свои изменившиеся границы.

Сформулировать и структурировать критерии критики возможно посредством метода философско-искусствоведческого анализа, предложенного в качестве исследовательского метода в рамках современной теории изобразительного искусства авторства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой.

Согласно данной теории изобразительного искусства любое произведение искусства представлено как результат игрового взаимоотношения художника и художественного материала, которые, вступая во взаимодействие, диалог друг с другом, совместными усилиями создают в бытие произведение-вещь.

Среди имеющихся на сегодняшний день теорий искусства инновационным является тезис о том, что художник не является единственным актором в процессе производства произведения: теория рассматривает художественный материал полноправным «родителем» произведения, наравне непосредственно с художником.

Художественный материал наделяется одинаковыми правами на утверждение авторства произведения, как и мастер. Материал (будь то непосредственно любые виды красок, глина, камень и т.п., или же сюжет

³² Сульберекова, М.Г. Критика как орган саморефлексии художественной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01: защищена 19.04.06: утв. 22.09.06/ М.Г. Сульберекова. – Красноярск, 2006. -166 с.

произведения) становится «родителем» произведения, отдавая свои свойства в ходе игрового отношения-диалога. Мастер же, в свою очередь, понимается как уникальный носитель развитого визуального мышления, позволяющего ему в соединении со свойствами художественного материала, произвести новое произведение. Разграничение возможностей двух создателей произведения определяется так: художник является субъектом процесса, художественный материал – знак первоприродного, носителем Абсолютного начала.

Художник выступает как субъект творческого процесса, в то время как художественный материал определяется как знак первоприродного, Абсолютного. Таким образом, произведение искусства выступает как результат их взаимоотношения, соединяя свойства конечного и бесконечного начал, и благодаря этому оно способно оказывать помощь в установлении отношения человека с Абсолютным началом – способствовать восстановлению единства души и духа человека.

Когда произведение создано, согласно указанной теории оно еще не является произведением искусства, как таковым – оно некоторое время пребывает в качестве произведения-вещи. Что же тогда необходимо, что произведение-вещь изменило свой статус? В соответствии с положениями концепции В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой для обретения произведением качества произведения изобразительного искусства необходимы два участника – это само произведение и человек-зритель. Процесс общения с произведением-вещью (которое является результатом совместного творчества мастера и художественного материала) и зрителя раскрывает потенцию произведения стать художественным образом. Вне ситуации установления диалога между произведением-вещью и зрителя невозможно понимания сути произведения.

Понятие «художественный образ» играет большую роль в данной теории. Как было сказано выше, художественный образ создается человеком-

зрителем и произведением-вещью в процессе игрового отношения-диалога. Художественный образ является своеобразным «слепком» такого отношения – он фиксирует те действия и шаги, которые предпринимали участники. Художественный образ делает возможным репрезентативное общение человека с Абсолютным началом. Согласно данной теории именно художественный образ, как плод отношения зрителя и произведения-вещи, является подлинным произведением искусства, тогда как продукт, произведенный в процессе взаимодействия художника и художественного материала, есть некий полуфабрикат, который требует взаимодействия с достойным зрителем для перехода в статус произведения искусства.

Механизм становления художественного образа наличествует в каждом произведении изобразительного искусства. В его основе, согласно «Теории изобразительного искусства»³³ В. И. Жуковского, лежит переход от «вещи-в-себе» к «вещи-в-открытости». Художественный образ – это новое качество образуемое произведением-вещью в процессе взаимодействия со зрителем. Процесс возникновения и становления художественного образа является необходимым элементом в стремлении человека воссоединиться с Творцом, Абсолютом.

Согласно теории изобразительного искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой художественный образ не прекращает свое развитие на моменте своего появления в ходе диалогического общения человека-зрителя и произведения. Его развитие представлено четырьмя статусами: материальным, индексным, иконическим и символическим.

Материальный статус произведения обращается к краскоформам произведения – единству недифференцированных элементарных красочных ячеек. Краскоформы составляют красочную поверхность произведения. Этот статус не обращается к сюжетной составляющей произведения или его отдельным персонажам. Материальный статус познания художественного

³³ Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: монография. / В. И. Жуковский. — Спб.: Алетейя, 2010. — 412 с.

образа зрителя фиксирует первичную целостность произведения через изучение особенностей расположения краскоформ, их характера и т.д. Схватываются габаритные параметры и т.д. Человек-зритель общается с целостностью составляющих элементов, а не их отдельностью. Как уже было сказано, этот статус знакомит зрителя с вещественным слоем произведения. Он важен, поскольку именно он в дальнейшем направляет зрителя в глубину виртуального бытия произведения.

Переход к индексному статусу не означает некий резкий переход – напротив, произведение еще воспринимается габаритно, через параметры расположения краскоформ и т. п. Однако, краскоформы трансформируются в персонажей произведения. Краскоформы начинают обособляться на отдельные составляющие. Каждый персонаж произведения – не только антропоморфной формы, а любой персонаж как таковой – является знаком, соединяющим в себе означающее и означаемое. Задача зрителя в рамках индексного статуса – суметь понять, что означает знак в своей графической форме. Таким образом, индексный статус связан с дифференциацией целостности, полученной на материальном статусе, посредством выделения относительно самостоятельных персонажей.

Иконический статус продолжает пребывать на уровне взаимодействия с вещественными знаками. На индексном статусе зритель получил первичную информацию об отдельных знаках, составляющих художественный образ произведения, иконический же статус работает с этими же персонажами только в их единстве через определение персонажных сумм. Создатели современной теории изобразительного искусства выделяют два уровня иконического статуса: а) суммативный – здесь зритель объединяет персонажи-отдельности в персонажные группы по общему признаку; б) интегральный – благодаря определению персонажных групп зритель приходит к выявлению некоего системного качества, которое объединяет все персонажные суммы.

Индексный и иконический статусы благодаря новой информации являются очередными ступенями на пути появления художественного образа произведения. Также это этап филиации произведения – в рамках этих статусов позволительно говорить об определении художественного материала, автора-актера, периоде создания и т.п. От зрителя данные статусы требуют обладания определенными фактами и знаниями в области художественной культуры – это необходимо для более комфортного протекания диалога зрителя с произведением. Зрителю, обладающему определенными знаниями, будет более легко «раскрыть» произведения для дальнейшего взаимодействия.

Символический статус базируется на знаниях полученных на материальном статусе, зритель снова имеет дело с краскоформами произведения. Именно на этом статусе краскоформы «считываются» как знаки Абсолютного, а произведение – в качестве репрезентанта бесконечного. Для взаимодействия с произведением в аспекте символического статуса зрителю необходимо минимизировать свое личное, персональное, поскольку отрицается все вещественное и нивелируется качество конечного, индивидуального. Все знаки-персонажи произведения составляют композиционную формулу, которая является схемой действия человека и Абсолюта.

Композиционная формула несет в себе предельно общие, абстрактные понятия, модель бытия, чем она и сложна. Интерпретация знаков символического статуса произведения включает в себе максимально обобщенные, духовные смыслы и т.п. Композиционная формула делает наглядной истину произведения. Сложность интерпретации символического статуса состоит в возможностях человека-зрителя как субъекта, понимающего смысловое поле интерпретации и раскрывающего идею произведения.

Современная теория искусства понимает произведение как систему знаков, которые можно прочесть как некий текст. Авторы теории утверждают, что понимание произведения искусства возможно. И оно возможно, если зритель способен «считывать» статусы художественного образа. При интерпретации любого текста возможно привнесение большой доли субъективного начала. Чтобы минимизировать субъективную составляющую интерпретации произведения искусства, метод философско-искусствоведческого анализа предлагает опираться в процессе составления художественного образа на применение общенаучных методов – наблюдение, анализ, синтез, индукцию, дедукцию, экстраполяцию и т.д. Применение данных методов позволяет сократить привнесение личностных смыслов зрителем, сконцентрироваться на знаках визуального текста произведения изобразительного искусства.

Смысл визуального текста произведения в теории структурирован тремя уровнями смыслов: эгоцентрический (субъективные идеалы художника), социоцентрический (идеалы актуально-исторической ситуации создания произведения) и космоцентрический (идеалы общефилософской направленности). Эгоцентрический уровень позволяет зрителю получить информацию о самом себе, а заложенные в произведении эгоцентрические идеалы гармонизируют существование зрителя в его бытии. Через социоцентрические же идеалы зритель потенциально получает информацию о социуме, о социальных порядках, осуществляя связь человека и социальной группы. Космоцентрический уровень выражает идеалы общечеловеческого значения – о месте человека во Вселенной, о смысле жизни, что есть Бог, об отношении человека и Бога и т.п.

Созданное произведение не существует в своей отдельности. Любое произведение согласно теории В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой является частью системы произведений искусства, которая представляет истории

искусства. Принцип, определяющий существование данной системы, диалектика тенденций эманации и имманации.

Эманация – «процесс перехода высших форм в низшие, «стремление Единого к растворению во многом»³⁴. Имманация противоположна по своей сути тенденции эманации и представляет собой переход низших форм в высшие, «стремление многого слиться с Единым»³⁵. Единое представляет собой абсолютное единство, неограниченное, бесконечное, которое является первоначалом всего. Если нет Единого, то ничего иного не может существовать вне своей принадлежности Единому. Эманация – это нисхождение Абсолютного в некие конечные формы.

В свою очередь множественное есть инобытие по отношению к Единому. Каждое многое содержит в себе некую часть абсолютного – Единого, первопричины всего: «Все сущее эманурует из одной причины, из первой... Поэтому, если необходимо, чтобы сущее имело причину, и если причины и вызванное причиной различны и нет восхождения причин до бесконечности, то существует первая причина сущего, из которой, как из корня, эманурует каждая вещь»³⁶. Имманация – восхождение конечных форм к бесконечному, абсолютному началу, устремление к нему. Чем более конечная форма удалена от множественного, тем более в ней проявлено принадлежности к абсолютному. Иными словами, эманация – это оконечивание бесконечного, имманация – обесконечивание конечного.

В сфере изобразительного искусства тенденции имманации и эманации визуализированы «выразительными» и «изобразительными» художественными образами. Изображение воплощает эманацию энергии Абсолюта через чувственно доступные, конечные формы. Художественный образ, визуализирующий тенденцию оконечивания бесконечного,

³⁴ Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева; Краснояр. Гос. Ун-т. - Красноярск, 2004. - С. 189.

³⁵ Там же. С.211

³⁶ Прокл, Первоосновы теологии / Прокл. – М.: Прогресс, 2003. – С.17-18

представляет собой модель бытия и являет в своих формах суть Единого. В свою очередь, тенденция имманации получает воплощение через преимущественно выразительные формы, когда посредством художественного образа рекристаллизуется энергия конечного, устремляясь к абсолютному началу.

Из-ображение и вы-ражение являются свойствами каждого созданного произведения, можно лишь говорить о доминанте конкретной тенденции – имманации или эманации. В каждом произведении своя уникальная мера содержания в себе из-ображения и вы-ражения, и уникальной также является визуализация процесса взаимоотношения бесконечного и конечного в каждом конкретном произведении.

Мера изобразительных и выразительных качеств позволяет дифференцировать художественные образы в следующие группы:

- а) художественные образы с доминантой тенденции эманации, созданные изобразительными средствами;
- б) художественные образы с доминантой тенденции имманации, созданные выразительными средствами;
- в) художественные образы, в которых в гармонии две противоположные тенденции, изображение и выражение.

Структура системы произведений искусства является самоорганизующейся и саморегулирующей. И она представлена из рядовых произведений искусства, стилевых образцов и шедевров. Произведения относятся в ту или иную группу в зависимости от проявления изобразительной или выразительной тенденций.

Система произведений изобразительного искусства представлена двумя стилевыми пространствами – Ареаклассицизм и Ареаромантизм, в основе которых лежат зафиксированные черты стилей классицизм и барокко. Наиболее корректное определение и изучение устойчивых черт предложил Г.

Вельфлин в своем исследовании «Основные понятия истории искусства»³⁷. Так, произведениям, принадлежащим, стилевому пространству Ареаклассицизм свойственны линейность, плоскостность, замкнутость, множественность, ясность. В свою очередь, произведения, относящиеся к стилевому пространству Ареаромантизм, определяются живописностью, глубинностью, открытостью, единством и смутностью.

Произведение-«стилевой образец» характеризуется проявлением одной из тенденций, а мера содержания противоположной сведена к минимуму. Функция стиливых образцов служить прекрасными эталонами каких-либо стилей (рококо, классицизм, романтизм и т.д.). «Стилиевой образец» это своеобразная критическая точка системы: такое произведение оказывается на грани своего существования в пределах заданной системы. Если бы самой системы произведений состояла из стиливых образцов, она оказалась бы под угрозой.

Если стилиевой образец является критической точкой, то «шедевры» – узловыми точками системы произведений изобразительного искусства. Шедевры – это те произведения, ради появления которых и существует система. Шедевры находятся на пересечении полярных тенденций, т.е. они вбирают в себя все противоположности, синтезируя их, растворяя их в себе. В таких произведениях мера бесконечного и конечного гармонизирована. Все остальные произведения – рядовые.

«Рядовые» используется не в уничижительном значении, они – основные составляющие системы. «Рядовые» – то есть стоящее в ряду других произведений. Каждое «рядовое» произведение исключительно мерой содержания конечного или бесконечного. Стоит отметить, что по мере удаления расположения рядового произведения от стиливого образца, тем

³⁷ Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – С. 213.

более в нем начинает преобладать противоположная тенденция и тем ближе он располагается к шедевру.

Почему данная теория и метод философско-искусствоведческого анализа актуален для этого исследования? Они позволяют ответить на вопрос, в чем же критерий произведений искусства в целом (как шедевров, так и стилевых образцов).

На основании изучения философско-искусствоведческого метода, в котором синтезируются иконологические, герменевтические и семиотические методы, прежде всего, акцентируется внимание на целостности, представленной гармонией формы и содержания, единством знака и значения, на неразрывности составляющих художественный образ элементов. Целостность – это не механическая суммативность, это органическое единство зрителя и произведения искусства, художника и материала. Поэтому анализ произведения производится с целью не нарушить это единство, а восстановить его диалог с реципиентом. Согласно данному методу, художественная критика становится не только оценщиком произведения, но терапевтом его отношений с реципиентом, решая упущенные моменты, восстанавливая нарушенный художественный образ.

Также данная теория акцентирует внимание на важность и особенное положение художественного материала. Авторы теории отводят особое место именно глине как одному из первых и первоприродных материалов, с которым человек с момента появления культуры, начал взаимодействовать. Готовые керамические произведения в чистом виде являются носителями знака Абсолютного – они соединяют в себе отпечатки основных четырех стихий: земли, воды (вымачивание глины, процесс создания керамического произведения невозможен без использования воды), огня (обжиг произведения), воздуха. Керамические произведения ценны тем, что они должны оцениваться с позиции уникальности своего художественного материала.

Критик должен понимать значимость материала, не переносить основные заслуги внимания только на актора появления произведения. В контексте критики керамических произведений арт-критик должен обладать профессиональными знаниями о видах глины, способах ее обработки и т.п., должен быть компетентен в вопросах, связанных с процессом создания керамического произведения. Критику позволительно рассматривать произведения керамики как произведения, заключающие в себе присутствие Абсолютного начала.

Произведения керамики в большинстве случаев анализируют, исходя из уровня сложности процесса создания, особенной техники и т.д. Но современная теория искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой позволяет более пристальное внимание уделить всем аспектам, составляющим художественный образ произведения. Также метод философско-искусствоведческого анализа заявлен авторами как универсальный, подходящий для применения при анализе произведений любых видов искусства. В практической части исследования станет возможным ответить на вопрос о степени универсальности метода.

Также большое значение имеет диагностика китча, так как китч является фактором, указующим на коммерческую составляющую культуры. В исследовании «Художественная критика в сфере изобразительного искусства» [84] китч определяется как произведение массовой культуры, но не искусства, одновременно являясь подвижным и изменчивым феноменом, способным принимать форму и вид самых разных стилевых качеств.

Диагностика китча заключается в рефлексии проблемы несовпадения формы и содержания и лежит в основе критического знаточеского действия. Основные действия критика-знатока — это отбор, отсеивание артефактов от подлинных произведений искусства. Главной задачей в данном случае является необходимость в установлении художественного качества

произведения-вещи и определении потенциала этого произведения как «вещи-в-открытости».

Один из критериев, предлагаемых школой искусствоведения В. И. Жуковского, – это репрезентативность произведения искусства. Что понимается под понятием «репрезентант» и почему критерий репрезентативности произведения важен для арт-критики?

Как было сказано выше, в современной теории В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой произведение понимается как результат, продукт взаимоотношения художника и художественного материала, и оба участника признаются равноправными участниками диалогового отношения-игры. Именно произведение во всей сфере искусства есть ключевой элемент, без произведений, система и не будет существовать, поскольку она останется без содержания. И произведение является чувственно явленным предметным объектом, который сохраняет в себе черты обоих своих создателей – и мастера, и художественного материала. Произведение отражает эти черты, представляет их в своей уникальной форме, своими уникальными свойствами, полученными в единстве от своих «родителей», но не являясь ими.

Репрезентантом чего может выступать произведение? Произведение представляет собой некий концентрат процесса диалогового отношения, и оно может быть репрезентантом:

- технической подготовки художника (уровень искусности мастера) и характера поведения художественного материала (насколько в созвучии были действия материала и художника – поддался ли материал и т.п.). Например, известно, что Леонардо да Винчи накладывал тончайшие слои лессировок, соответственно его творения будут являться образцом, демонстрируя, как виртуозно он владел живописной техникой.

- художественной традиции, в которой воспитывался художник, или принадлежность к определенной школе. Например, существовавшая в эпоху кватроченто Венецианская школа (представители – братья Беллини, Витторо Карпаччо, Джорджоне, братья Виварини, Тициан, Антонио де Мессина и мн. др.) характеризовалась такими чертами, как акцент на природное пространство, яркое художественное выражение, преобладание живописных начал, совершенное владение пластическими выразительными возможностями масляной живописи, особое внимание проблемам колорита (градация света и тени), усиленное стремление к реалистическому изображению, поэтическое восприятие мира, преобладание светского начала – картины иногда представляли подробный рассказ о красочности жизни Венеции, тонкий колоризм. И в произведениях художников этой школы «считываются» свойственные черты данной школы.
- актуально-исторической ситуации, в которой жил мастер и отголоски которой, нашли свое представительство в лице произведения;
- художественного стиля, в котором произведение выполнено. Например, скульптурное произведение Лоренцо Бернини «Аполлон и Дафна» является репрезентантом стиля «барокко».
- особенностей его производства;
- своеобразие его хранения;
- специфика обращения с ним.

В статье М. Г. Смолиной «О культурной рефлексии взаимодействия своей и чужой культур» «репрезентант» рассматривается как произведение искусства, в котором снята вся система отношений – художника и материала, зрителя и произведения искусства.³⁸

³⁸ Смолина, М. Г. О культурной рефлексии взаимодействия своей и чужой культур [Электронный ресурс] / М. Г. Смолина // «Специфика этнических миграционных процессов на территории Центральной Сибири в

Если обратиться к словарю, то образец – это «показательное изделие», «то, чему (кому) нужно подражать; носитель характерных черт, качеств, воплощение чего-н.»³⁹. Обращаясь к арт-критике в аспекте стилистической критики позволительно говорить о том, что анализ репрезентанта – это метод рассмотрения стилевых особенностей на лучшем образце, представляющем тот или иной стиль. Арт-критик должен уметь выделять в произведении характерные особенности того или иного стиля, или уметь распознавать синтез традиций и впоследствии представить читателю доводы того, почему это произведение является репрезентативным. Для того чтобы это оказалось возможным, арт-критик должен обладать компетенцией и соотнести исследуемый им репрезентант с системой произведения искусства: он должен понять и определить, какое место в системе занимает произведение, может ли оно считаться репрезентантом.

Следующий критерий, который можно выделить – это гармония формы и содержания. На основании изучения философско-искусствоведческого метода, в котором синтезируются иконологические, герменевтические и семиотические методы, прежде всего, акцентирует внимание на целостности, представленной гармонией формы и содержания, единством знака и значения, на неразрывности составляющих художественный образ элементов. Очень часто можно встретить такие критические статьи, в которых одни авторы акцентируют внимание на содержательной стороне произведения и обращаются, прежде всего, к значению визуальных знаков. Такая критика не является полноценной – она не может дать полного представления читателю, а впоследствии и зрителю о визуальной составляющей произведения, о способах полноценного взаимодействия с произведением. То есть, деятельность художественного критика будет

XX-XXI веках: опыт и перспективы» — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2015. — Режим доступа: <http://elibrary.sfu-kras.ru/handle/2311/20962>

³⁹ Словарь С.И.Ожегова, Н.Ю.Шведова. [Электронный ресурс] / С.И.Ожегов, Н.Ю.Шведов. — Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-19248>.

реализована не в полной мере. Или обратный пример, когда критик представляет произведение только в контексте его технической составляющей – какие приемы использовал мастер, как он работал с материалом, какие недочеты можно увидеть в его произведении, или же произведение верх виртуозности художника. Однако такое представление произведения опять же будет неполным.

Целостность произведения как критерий критики подразумевает не механическую суммативность, это органическое единство зрителя и произведения искусства, художника и материала. Поэтому анализ произведения производится с целью не нарушить это единство, а восстановить его диалог с реципиентом. Согласно данному методу, критика становится не только оценщиком произведения, но терапевтом его отношений с реципиентом, решая упущенные моменты, восстанавливая нарушенный художественный образ. Критик как идеальный зритель обладает развитым визуальным мышлением, художественным вкусом, как исследователь во время общения с произведением искусства способен абстрагироваться от процесса диалогового общения с произведением и анализировать его, чтобы впоследствии представить этот способ взаимодействия для своих читателей и зрителей. Критик способен рефлексии – какие проблемы и сложности есть в общении у рядового зрителя и произведения, как можно помочь ему восполнить недостающие моменты. Критик выполняет посредническую роль в диалоге зрителя и произведения.

Еще одним критерием в рамках указанной теории является «единство». Когда критик изучает произведение, он осуществляет этот процесс, получая информацию на каждом из статусов художественного образа произведения. Хоть он и исследует произведение, в том числе по отдельным статусам, однако, все статусы «работают» на создание единого образа, где информация, полученная в рамках одного статуса становления художественного образа не противоречит информации, полученной в рамках

других статусов. Задача критики в таком случае – провести читателя деликатно по этим статусам, «заразить» интересом повторить такой же путь и воспринимать произведение в единстве его составных элементов.

В заключение данного параграфа можно сказать, что к критериям арт-критики в отношении истинных произведений искусства можно отнести следующие: гармонию формы и содержания, единство статусов произведений, цельность, репрезентативность произведений.

- Современная теории искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой предлагает принципиальность рассмотрения произведения в единстве формы и содержания. Форма (визуальные знаки произведения) диктует в той или иной мере содержание произведения. Содержание произведения, в свою очередь, определяет наиболее корректную для данного содержания форму. Таким образом, произведение невозможно исследовать только с одной точки зрения. Для того чтобы сложился максимально корректный художественный образ произведения, нужно учитывать и форму, и содержание. Это те сферы, которые и формируют специфику каждого произведения. У каждого произведения своя уникальность, выраженная во внешней и внутренней формах.
- «Единство» обращается к целостности произведения. Каждый статус художественного образа дает новую информацию о произведении, раскрывает определенный аспект произведения. И только проходя последовательно по каждому из статусов опять же возможно получить корректный художественный образ. Критик как идеальный зритель, обладающий развитым визуальным мышлением, будучи исследователем, знатоком и майевтиком, способен предложить зрителю попытаться пройти этот путь и также познать произведение в

единстве статусов художественного образа, что приведет к пониманию истины произведения.

- Репрезентативность произведения рассматривается как один из важнейших критериев критики. Произведение является образцом, представителем разных аспектов своего существования. Оно может являться своеобразным «слепок» действий, предпринимаемых его создателями – художником и художественным материалом. Являясь чувственно явленным предметным объектом, произведение представляет ту меру уникальности, которая есть только в нем, в конкретном произведении. Художественный образ конкретного произведения обладает определенным набором качеств, которые репрезентируют школу, традицию или стиль. Критику важно рассмотреть произведение с этих позиций для того, чтобы определить его положение в системе произведений и чтобы эта позиция была донесена и до читателя, зрителя.

1.3 Особенности критического подхода к проблеме региональной школы

Задача данного параграфа состоит в том, чтобы рассмотреть особенности критического подхода к проблеме региональной школы, отталкиваясь от наличной практики через примеры арт-критических текстов, а также увидеть свои возможные пути. В предыдущем параграфе было рассмотрено понятие «репрезентант» в искусстве, и оно становится важнейшим понятием для выполнения задачи данного параграфа. Другие критерии критики, рассмотренные в предыдущем параграфе (единство, цельность, гармония формы и содержания) по поводу самостоятельных художественных произведений, также соотносятся в этом параграфе с вопросом взаимоотношения школы и ее репрезентантов.

Для начала следует определить, что подразумевается под художественной школой, а именно – региональной художественной школой.

Регионом называют территорию, объединенную общими природными и климатическими, социально-культурными, экономическими условиями. Региональные художественные школы интересуют нас вовсе не в институциональном плане как официальные организации, союзы и образовательные учреждения, а напротив, как культурологическое и искусствоведческое понятие.

По определению Большой советской энциклопедии, «Школа в искусстве — это художественное направление, течение, представленное группой учеников и последователей какого-либо художника (например, венециановская школа) либо группой художников, близких по творческим принципам и художественной манере (например, строгановская школа иконописи).⁴⁰

Популярная художественная энциклопедия сообщает, что понятие «школа» применяется также к живописи, скульптуре, архитектуре города или определённой области в случае, если их своеобразие ярко выражено и имеет более или менее точные стилистические и хронологические границы (например, новгородская школа, болонская школа), или к национальному искусству целой страны (голландское искусство, фламандское искусство), отличающемуся яркими своеобразными чертами.⁴¹

Также, если мы обратимся к самому слову «школа» (лат. *schola*, от греч. *schole*), то в нем обнаружим смысл «система образования, выучка, определенный опыт», а также «Направление в науке, литературе, искусстве

⁴⁰ Школа (в искусстве) [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. Источник: Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978. — Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/151803/%D0%A8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0>

⁴¹ Школа в искусстве [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. Источник: Популярная художественная энциклопедия ред. Полевого В.М.; Москва: "Советская энциклопедия", 1986. — Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/3728/%D0%A8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0

и т.п., связанное единством основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов».⁴²

Регионализм в искусстве часто является синонимом патриотического направления – например, реджинализм в американском искусстве 1930 гг., представители которого обращались к темам и образам американской деревни. Но знаковы не только темы и образы (типичные персонажи, ландшафты), но и сочетание их с характером выразительности, в данном случае это варианты: ностальгия, социальная критика, ирония, направленная на обывателей. Из художественных средств для репрезентативных представителей характерны острая экспрессия или холодно-отвлеченная застылость. Регионализмом также называют влияние климата природной зоны на конструкцию архитектуры в данном регионе, обладающую собственной выразительной художественной формой.

Итак, эти определения доказывают, что для репрезентации региональной арт-школы важна яркость и своеобразие (что можно заменить на понятие репрезентативность, выраженность в отдельном произведении черт всей школы), что-то, что объединяет разнородные репрезентанты (общность взглядов и принципов), и их системность (живая система, обладающая возможностью развиваться есть цельность и органичность). Системность должна проявляться в появлении новых черт, вытекающих, органично связанных с предыдущими, а не механически привязанная к внешним событиям и факторам. Например, тот факт, что в этом городе появилась школа, как правило, связан с материально-экономическими возможностями города (региона), наличием меценатов, но кроме этого есть и не объяснимые только с материалистической позиции самобытные качества данной школы.

⁴² Школа (система образования) [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. Источник: Большая советская энциклопедия. — Москва: Советская энциклопедия. 1969—1978. — Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/151806/%D0%A8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0>

Рассмотрим разбор региональных школ в лекции Андрея Сарабьянова⁴³.

А. Д. Сарабьянов говорит о региональных школах авангарда 1920-х гг.: уральская, саратовская, казанская, украинская, грузинская (Тифлис), туркестанская. При этом такую типизацию искусствовед противопоставляет школам, созданным вокруг лидера (например, Малевич, Матюшин, Филонов). Однако, например, в отношении К. С. Малевича упоминается также «Витебская школа», к которой он принадлежит. В эту Витебскую школу кроме него входят две другие крупные и яркие личности, равновеликие по своему новаторству – это Марк Шагал и Эль Лисицкий. Таким образом, Витебская школа – это свидетельство культурного ренессанса, происходившего в определенный период времени. Следовательно, говоря о региональной школе в целом, следует заметить, что она также закреплена не только территориально, но и связана с определенным периодом времени, расцветом. Критериями существования региональной художественной школы является не только особенности самобытной культуры, но и яркие творческие личности, являющиеся авторитетом для молодого поколения. А. Сарабьянов заявляет, что провинциальные региональные школы уходят вместе со стилем авангарда, который был запрещен в советские годы и потерял идеологическую и материальную поддержку.

Можно говорить о репрезентативных линиях школы внутри общего направления, например, томский авангард – это футуристический авангард, туркестанский авангард же характеризуется мягкостью, декоративностью и стилизацией. Многие представители региональной школы известны именно на региональном уровне, имеют образцовую стилевую определенность. Однако в некоторых школах есть выдающиеся представители

⁴³ Сарабьянов, А. Д. Региональные школы авангарда в начале 1920-х годов [Электронный ресурс] / А. Д. Сарабьянов, видео лекция // Режим доступа: <https://arzamas.academy/offline/avangard/event5>

общероссийского уровня, вокруг которых образуется круг достаточно верных учеников. Так, например, «Михаил Матюшин за период своей преподавательской деятельности воспитал два поколения художников-авангардистов».⁴⁴

Иногда возникают иерархические отношения между школой одного автора и региональной школой. Школа Павла Филонова (аналитическое искусство) может быть названа петербургской школой, но отношение к городу здесь будет вторичным признаком, на первом месте – это авторский стиль самого живописца, основанный на иконописной традиции, евангельских сюжетах. Для фиксации существования авторской школы важно сопоставление метода основателя школы и творчество его учеников. Если же основатель школы отсутствует, единого творческого метода у представителей художников одного региона нет, то можно поставить под сомнение существование данной художественной школы.

Гипотеза о значении места. Вероятно, город имеет значение для школы, а именно его экономическое благосостояние, наличие меценатов, институтов и галерей, и только во вторую очередь - его атмосфера, архитектура, природные условия влияют на привлекательность для представителей активной художественной жизни. Идея о том, что для художника природные и экономические ресурсы региона могут стать источником вдохновения, может быть выдвинута в качестве гипотезы. Так, авангардные школы 1920 гг. на своем примере показывают, что материально-экономические возможности региона в большей мере влияли на появление ярких самобытных школ в кризисное время. Однако большое значение имеет также ритм художественной жизни школы и ее месторасположения. Регион, в котором появилась художественная школа, являет собой интересный социально-культурный феномен, в котором

⁴⁴ Сарабьянов, А. Д. Региональные школы авангарда в начале 1920-х годов [Электронный ресурс] / А. Д. Сарабьянов, видео лекция // Режим доступа: <https://arzamas.academy/offline/avangard/event5>

отмечается активная энергичность ее участников, увлеченность общим видением мира, выраженном в направлении и цели деятельности. Школа – это признак культурного ренессанса, волны энтузиазма в определенный срез времени. К примеру, Барбизонская школа названа в честь деревни в лесу Фонтенбло, где жили представители данной группы. Пейзажисты этой школы оставили много полотен с видами на Барбизон, и выбор местных видов передавал их утверждение реалистических принципов, и это была их активная позиция по отношению к слишком фальшивым идеалистическим мифологическим пейзажам классицистов. Немаловажен и метод, характерный для барбизонцев – работа на пленере, предвосхитившая направление импрессионизма.

Проблема высокой индивидуальности художников становится препятствием для рассмотрения школы в целом и выделения местных, региональных особенностей. Из-за уникальности творчества каждого мастера, входящего в объединение «Мира искусства» критик А. Бенуа был вынужден сетовать на отсутствие объединяющего начала как в портрете искусства Серебряного века, так и внутри петербургского объединения. Хотя весь «Мир искусства» со всем многообразием его членов, нельзя свести к региональной школе, тем не менее, это объединение зародилось именно в Санкт-Петербурге, и некоторые его наиболее яркие представители работали с темой истории и культуры этого города, культивировали эпоху Петра I, таким образом, их ретроспективизм был ориентирован на историческое наследие Петербурга. Направленностью объединения и политикой одноименного журнала при этом оставалось не только сохранение этнокультурной идентичности (русская старина, сказки, фольклор, лубок), но и на продвижение взаимовлияния западных и русских традиций. Организаторы «Мира искусства» были сильны как своей ориентацией консервативно-ретроспективного характера, так и стремлением активно сотрудничать со всем миром, предлагая русское (и в частности,

петербургское) как своеобразное явление, достойное внимания мира. Позволителен еще один пример, связанный с деятельностью критиков-миriskusников: группа русских передвижников, которая сделала выставку за рубежом, была раскритикована Сергеем Дягилевым (организатором «Русских балетов» в Париже и «Мира искусства») именно по критерию размытости национального облика на фоне зарубежных реалистов. Отсутствие этнокультурного своеобразия школы, таким образом, не дает быть репрезентативным в международном масштабе. Своеобразным и оригинальным на тот момент движением развития виделось в отходе от реалистических методов и возвращении к народному и историческому.

Так как данная диссертация связана с критическим рассмотрением художественной керамики, а ее соотносят с декоративно-прикладным искусством, то немаловажно разобраться, каковы особенности в этом разделе искусства имеют региональные школы? Поэтому отдельной стороной рассмотрения вопроса является критический подход к возрождающимся школам и промыслам в декоративно-прикладном искусстве.

Следует отметить необходимость историко-культурного анализа прошлого региона, культуры предков и современные зигзаги истории для понимания его самобытности. Этому служит следующий пример. В Советское время, когда стремились унифицировать и утвердить единый стиль социалистического реализма, это привело к разрушению связи с народным и региональным искусством, к утрате своеобразия в провинциальных школах СССР. Художники из республик, представители малых народов, которые могли бы работать в направлении активного сохранения школы и традиции, были в основной массе ориентированы на актуальное идеологическое направление. Эта общая тенденция в какой-то степени была волнообразной, она более или менее строго соблюдалась на территории Советского союза. В постсоветское время многие художники стремились активнее вернуться к языку прошлого, который бы стал

связывать с досоветскими региональными особенностями. В целом, в региональной школе следует констатировать и обсуждать возврат к традиционным формам, характерным для древней культуры данного региона. Данный возврат может помочь в художественной самоидентификации региона.

Например, риштанская керамика (Узбекистан) названа в честь города Риштан, около которого есть залежи красной глины. Керамическая мастерская в этом центре связана с историей страны, тянется с 18 века. Узнаваемые бело-синие и бирюзовые колористические решения являются отражением традиций средневековой среднеазиатской культуры. Важна также особая техника исполнения росписи – переплетения орнамента с причудливым рисунком. Флоральные мотивы, плоды и цветы, также входят в образно-тематический круг риштанской керамики. Во всех этих особенностях можно прочитать и пересечение среднеазиатской культуры с дальневосточной, так как их связывал Великий шелковый путь, а также в свое время угнанные еще Тамерланом из Китая ценные художественные кадры. Это пример школы, которая очень тесно связана с местом, и по средневековой модели, не так важны имена авторов-художников, поскольку эта работа целых поколений гончаров и целого цеха художников.

Декоративно-прикладное искусство, хотя и не равнозначно понятию «народный художественный промысел», но обнаруживается аналогия региональных школ искусства с традициями народных промыслов, которые также часто привязаны к местности. Можно рассмотреть публикацию Е. В. Макаровой⁴⁵ про подмосковные промыслы – Гжель, Жостово, Федоскино. Через историко-культурный анализ, автор приходит к характеристике художественной самобытности промыслов. Признавая, что большую роль в развитии промыслов играла производственная основа, само расположение

⁴⁵ Макарова Е. В. Народные художественные промыслы Подмосковья (Гжель, Жостово, Федоскино): история возникновения и развития // Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова: журнал. 2012. № 3.С. 5-10

вблизи к европейским аналогам производств влияло на появление производства, а также постоянный рынок сбыта изделий, автор выводит волнообразную историю развития, в которой были несколько упадков и расцветов. Разумеется, экономическая составляющая служит большой поддержкой расцветам, однако что могло выразить своеобразие узнаваемой манеры, кроме обращения к русской тематике? Это также замеченная автором техническая реставрация древней техники росписи, т.е. обращение к народному прошлому, или консервация традиций. «Восстановление народного приема росписи, где широкий мазок с прорисовкой деталей создает законченный рисунок орнамента»⁴⁶ стало ключевым для возрождения традиций Гжели в 1940 гг., и к началу 1980 гг. фарфор Гжели получил повсеместное признание.

Региональная арт-школа, в отличие от промысла, более свободна от консервативной программы сохранения старых приемов, однако, она должна выражать свой обобщающий творческий дух через собственную программу отношений со временем и местом. Также школа искусства в отличие от ремесленной школы меньше зависит от рынка и спроса. Однако, важно, что спрос на произведения может быть продиктован качественным сохранением настоящего народного духа, выраженного в продукции, бережно переданного от учителя к ученику, из поколения в поколение. Другой вопрос связан с оценкой эпигонного, некачественного нетворческого подражания данным традициям или авторскому стилю. Выявляется это путем оценивания органичности введения новационных элементов и органичности манере, духу, «букве» школы искусства. Например, насколько оправдано использовать вместо традиционного материала новый, более дешевый материал, имитирующий изначальный? Как это вынуждены делать современные резчики по кости, заменяя кость мамонта на рога оленя.

⁴⁶ Макарова Е. В. Народные художественные промыслы Подмосковья (Гжель, Жостово, Федоскино): история возникновения и развития // Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова: журнал. 2012. № 3. С. 5-10

Критический подход к региональной школе искусства здесь связан с определением степени ремесленности, степени традиционности искусства. Важно оценить, что сохраняет школа, и какие новации она несет, является ли она производством сувениров, китчевой продукции.

Выводы параграфа:

- Для критического подхода к региональной школе свойственно обращать большое внимание на связи между лидером школы и его учениками, если есть выдающийся авторитет, учитель. Поскольку школа существует благодаря энергии ее основателя и его сподвижников. Однако проблема заключается в том, что связи с региональным своеобразием в таком случае прослеживаются весьма слабо. Единственная связь с регионом в том, что биографии художников связаны с этим местом, но часто в творчестве их происхождение не играет никакой роли.
- Основой региональной школы искусства, ее объединяющим началом может стать разное отношение со временем и традициями: как консервативное направление (возврат к прошлому, более древней истории и культуре региона), так и прогрессивное (увлеченность новыми идеями в русле глобальных изменений), а также органичное сочетание ретроспективности и инноватики, местечковости и международной. При этом последняя синтетическая стратегия наиболее жизнеспособна, что явствует из разобранных примеров. Рассмотрение стиля своего региона как своего рода узнаваемого бренда на фоне других регионов является актуальным и востребованным трендом современности. Однако и здесь существует проблема

вырождения в туристико-сувенирное китчевое направление вместо подлинной школы.

- Яркий выразительный стиль, образцом которого являются репрезентанты школы, как правило, несколько нивелирует индивидуальное творческое начало, художники растворяются как личности в производстве своих работ в данном стиле. Это возвращение к средневеково-цеховой модели творчества служит наилучшему сохранению традиций школы. Обратная сторона проблемы заключается в яркой индивидуальности художников группы, что несколько размывает единство школы и путь к будущему. Возможность критической оценки формулы единства школы может способствовать лучшему сплочению школы и прогнозируемости перспектив.
- Так как школа в искусстве – живой организм, живущий не только механическими внешними факторами (такими как совместное проживание в одном городе, наличие в городе галерей и студий, общее финансирование), но и некий общий дух, выражаемый произведениями-репрезентантами. Как живой организм школа в искусстве может расти и развиваться, не замыкаясь в пределах и ограничениях, подобно ремесленной школе.
- Вероятно, общие местные темы, материалы и образы не способны сами по себе служить объединяющим началом художественной школы. Единством обладают они только в сочетании первой главы с определённым отношением к объектам изображения, особенностью стилистики, выразительности (например, ироническое или ностальгическая выразительность). Таким образом, критику недостаточно заявить о том, что данная школа характеризуется обращением к местным материалам, сюжетам и темам. Важно, что у

всех представителей школы есть общий способ трактовки, выразительности данных тем, обусловленный традицией или выработкой своеобразного нового языка.

Общие выводы первой главы:

В результате исследования понятия «арт-критика» можно сделать следующие выводы:

В первом параграфе первой главы был проведен анализ подходов к пониманию сути арт-критики как неотъемлемой части художественных процессов, изучены имеющиеся определения, выявлена особенность данной отрасли искусствоведения. Рассмотрено несколько точек зрения различных исследователей относительно теории и методологии художественной критики. Объединяющим ядром различных позиций относительно положения критика является то, что большинство исследователей признают: арт-критик – это не единичная функция оценивания произведения искусства и некоего арт-феномена относительно его принадлежности к искусству в принципе, задача критика не только выносить вердикт относительно художественности или антихудожественности произведения. Быть художественным критиком значит выполнять несколько функций: оценочную, прогностическую, образовательную, психологическую.

Второй параграф посвящен определению критериев арт-критики. В данном параграфе определены и сформулированы критерии арт-критики. К критериям арт-критики в отношении истинных произведений искусства можно отнести следующие: гармонию формы и содержания, единство статусов произведений, цельность, репрезентативность произведений.

В третьем параграфе были сформулированы особенности критического подхода к проблеме региональной школы керамики. Для репрезентации региональной арт-школы важны такие характерные черты, как яркость и своеобразие (что можно заменить на понятие репрезентативность, выраженность в отдельном произведении черт всей школы), свойственность

ряду произведений конкретной школы некоего набора определенных качеств, принципиально отличающих произведения конкретной школы от другой. Репрезентанты определенной региональной арт-школы отличают общность идей и принципов, заложенных в них, и их системность. Региональная художественная школа является «живой» системой, обладающей стремлением к постоянному развитию, которой свойственна органичность происходящих в ней процессов.

2 КРИТИЧЕСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ О КРАСНОЯРСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ И ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАНТАХ

Вторая глава настоящей магистерской диссертации посвящена подробному анализу критических публикаций красноярской школы керамики. На основе анализа имеющихся на сегодняшний день исследований, посвященных красноярской школе, автор диссертации стремится уточнить базовые принципы цельности, единства данной школы, отличность ее от других школ керамики России. Для этого проводится как анализ критической литературы, так и собственно критический разбор репрезентативных произведений ведущих красноярских керамистов. В третьем параграфе второй главы предпринята попытка определить перспективы и дальнейшие пути развития школы керамики в Красноярске.

2.1 Анализ критических публикаций о красноярской керамической школе

Сегодня российская художественная керамика представлена несколькими школами, каждая из которых имеет свои особенности. В начале 2000-х годов в исследованиях, посвященных процессам развития российского декоративно-прикладного искусства, появляется и закрепляется определение «красноярская школа керамики». Впервые это определение прозвучало в диссертационном исследовании В. А. Малолеткова «Основные этапы развития российской декоративной керамики последней трети XX

века»⁴⁷, которым были выделены три школы: московская, ленинградская и красноярская.

Данное исследование представляет особую научную ценность, оказавшую существенное влияние на более подробное изучение Красноярской школы керамики. Поэтому уделим особое внимание анализу данной критико-искусствоведческой работы.

В первой главе В. А. Малолетков дает характеристику выделенных им школам керамики. Главное отличие ленинградской, московской и красноярской школ видится автору в разном подходе к материалу, средствам художественной выразительности и выборе тем.

М. А. Малолетков определяет московскую и ленинградскую школы, как основные, «базирующиеся на собственных, глубоких традициях, достижениях русской и мировой культуры»⁴⁸.

Керамику московской школы можно охарактеризовать как скульптурно-изобразительную. Цвет и декор дополняют объем и лишь изредка приобретают самостоятельное звучание. Не всегда роспись органично ложится на рельеф. Основной материал, используемый московскими керамистами — бисквитный фарфор, ряд мастеров обращается к поливной майолике и в меньшей степени к шамоту. Из-за технической сложности и высокой температуры обжига при работе с бисквитом на первый план выходят объемно-конструктивные возможности, цветовая палитра в данном случае ограничена. В московской керамике возникает особый тип произведений совмещающих в себе черты и признаки скульптуры, живописи, графики, театральной композиции. В своем творчестве московская школа обращается к стилям прошлых эпох — античность, ренессанс, классицизм. Ряд мастеров обращается к народным традициям — лубок. Творчество

⁴⁷ Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - 272 с.

⁴⁸ Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - с.15.

московских керамистов в большей степени тяготит к изобразительному началу, образно-лирической поэтике, к эмоциональному, а не концептуально-реалистическому осмыслению реальности.

Ленинградская школа керамики отличается бережным отношением к декору, преобладанием графических средств над пластикой. Основным материалом, используемый ленинградскими керамистами среди прочих — фарфор. Художники-керамисты ленинградской школы в своем творчестве стремятся выявить конструктивные свойства материала, хорошо владеют приемами формообразования. Ленинградскую школу можно охарактеризовать как «живописную», близкую к традициям декоративной графики «Мира искусства». Главное отличие ленинградской школы — способность передать любую структуру, добиться любой толщины и плотности черепка, любых оттенков и нюансов глазури.

Ленинградская керамика представляется в данном исследовании как «искусство широкого спектра эмоциональных переживаний, острого осмысления формы и пространства»⁴⁹. Декоративный язык произведений ленинградской керамики сложен и многозначен, произведения обладают высокими эстетическими особенностями. Творчество ленинградских керамистов поэтичное, личностное, эмоционально-утонченное. Основные темы используемые ленинградскими керамистами: семейная жизнь, образы родного города, мир живой и мир мертвой природы.

Развитию московской и ленинградской школ способствовало наличие хорошей производственной базы (художественных комбинатов), общественные заказы: парковая скульптура, горельефы, панно, скульптурная пластика. Не смотря на нестабильную ситуацию в стране в 1990-е годы, московской школе удалось сохранить творческие базы в Гжели и на

⁴⁹ Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - с. 68.

комбинате Союза художников России. Московские и ленинградские керамисты регулярно устраивали выставки, принимали участие в городских и республиканских смотрах керамики. В этой части России школы керамики продолжают развиваться, несмотря на закрытие ряда государственных предприятий художественных промыслов и отсутствия поддержки со стороны художественных фондов — госзаказы, творческие командировки.

Подспорьем для возникновения школы керамики в Красноярске стало открытие Государственного института искусств с тремя факультетами: музыкальным, театральным и художественным. В 1978 году открывается отделение керамики, первый выпуск на котором состоялся в 1983 году. Благодаря системе распределения кадров, существовавшей в советское время, в городе появился дипломированный специалист родом из Белоруссии — А. Я. Мигас. Под руководством Алеся Яковлевича искусство керамики в регионе стремительно развивается. Каждый год кафедра керамики выпускает интересных авторов, активно участвующих в городских и региональных выставках. Фактором, позволившим выделить художественную керамику Красноярска в самостоятельную школу, отличную от московской и ленинградской, стала выставка «Дар Прометея» (1990-е гг.), объединившая работы как известных художников-керамистов, так и молодых. Работы, представленные на выставке, познакомили зрителей с различными техническими приемами, высоким уровнем владения материалом, индивидуальными особенностями творчества красноярских керамистов.

Красноярскую школу В. А. Малолетков определил, как самобытное явление с характерной именно для этого региона стилистической цельностью.

Основанием для выделения региональной школы и одним из объединяющих качеств стало стремление красноярских керамистов к художественно-философским обобщениям, обращение к традициям

коренных народов Сибири, образная цельность, лаконизм пластических, цветовых и пространственных решений.

В. А. Малолетков выделяет следующие факторы, повлиявшие на становление красноярской школы⁵⁰:

- глубокие знания художниками традиционных коренных народов, населявших Сибирь;
- высокий уровень профессиональной подготовки, полученный в Красноярском художественном институте, Новокузнецком и Иркутском училищах;
- возможность свободного творческого общения с отечественными и зарубежными художниками, обеспеченная участием в международных симпозиумах США и Европы.

В использовании традиций народов Сибири красноярскими керамистами, Малолетков выделяет два подхода⁵¹:

- первый эклектичен, базируется на восторженном воспроизведении культовых знаков и образов из народных преданий;
- второй базируется не только на использовании традиций прошлого, но на их преломлении на новом витке культурного развития.

Второй подход, как отмечает автор, считается наиболее перспективным, т. к. он предлагает обновление средств художественной выразительности.

В данном исследовании впервые звучат имена таких красноярских керамистов, как: А. Мигас, С. Лавренов, И. Окрух, С. Типикин, С. Гинтер, И. Кротов, И. и А. Лычагины, Ю. Юшкова, Е. Краснова, И. Малогулко, С. Ануфриев, В. Ильичев, А. Горелов, Л. и С. Хахонины.

В. Малолетков представляет краткую характеристику работ красноярских керамистов, выявляет индивидуальные черты творчества,

⁵⁰ Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - С. 171.

⁵¹ Там же С. 176.

особый акцент делается на типологию изделий, образную и техническую составляющие, профессиональный уровень керамистов. Творчество А. Мигаса наполнено энергией и монументальностью, пластичны и живописны работы С. Лавренова. Отличительная черта работ И. Окрух — ювелирная моделировка и тонкие колористические сочетания. С. Типикин уделяет основное внимание форме предметов и логике их взаимоотношений. И. Кротов стремится к наиболее полному выявлению технических возможностей материала. Работы Смердовой, Юшковой, Рычковой и Ленченко определяются автором как «живописная» керамопластика.

Главной проблемой для красноярской керамики того периода, по мнению автора, стала проблема создания ассоциативно-образных пространственных ансамблей.

В данном исследовании автор перечисляет работы ведущих керамистов того времени. На примере работ, представленных на выставке «Дар Прометея» выявляет особенности творческого почерка художников. Анализ представлен кратко, в одном-двух предложениях Малолетков выделяет индивидуальный подход, основные используемые темы и технические приемы. Более подробно автор описывает творчество С. Ануфриева, основной темой и источником вдохновения которого стала тема Сибирской архаики. Не прибегая к глубокому анализу конкретных работ, Малолетков представляет характеристику технических приемов, выявляет высокий профессиональный уровень мастера.

Таким образом, можно сделать вывод, что арт-критическая публикация данного автора предназначена для профессиональной аудитории, т. к. помимо анализа и определения специфики, существующих на территории России школ керамики, здесь также рассматриваются специфика формообразования керамического произведения, основные технические приемы изготовления и огромный спектр керамических материалов.

Метод, который используется для выявления цельности группы, - это структурно-функциональный анализ, определение основных типологических и стилистических особенностей российских школ керамики, проявляющийся в творчестве отдельных художников.

Плюсы данной работы заключаются в том, что основное внимание автор уделяет проблемам формообразования, специфике керамического производства и уровню профессиональной подготовки художников-керамистов. Основная цель данного исследования, как пишет сам автор, заключается в систематизации на основе исторического опыта и собственной практики основных приемов изготовления художественной керамики⁵². В. Малолетков выявляет факторы влияния на различные школы керамики, определяет их стилевые, художественные и технологические особенности. Автор представляет определенный срез творчества художников-керамистов России, проводит анализ и подводит итоги развития искусства керамики периода 70-90х гг. как важного компонента отечественной культуры. Анализ творчества ряда ведущих мастеров представлен как определенный срез выявляющий специфические особенности основных школ керамики. Данную работу можно развивать в русле анализа конкретных произведений и состояния керамических школ России в контексте настоящего времени.

Среди немногочисленных исследований о красноярской керамике можно выделить альбом Т. М. Ломановой "Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преображенный руками мастеров"⁵³. В альбоме приведена история развития профессионального декоративно-прикладного искусства Красноярского края. Одна из глав посвящена истории развития керамической школы региона, в ней подробно описано становление

⁵² Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - с. 12.

⁵³ Ломанова, Т. М. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преображенный руками мастеров / Т. М. Ломанова. - Красноярск, Поликолор, 2015. - 320 с.

и зарождение школы, рассматривается творчество 28 художников-керамистов.

В данном исследовании Т. М. Ломанова описывает керамические промыслы, существовавшие на территории Красноярска и близлежащих районов задолго до появления КГИИ и становления Красноярской школы керамики. Например, в Енисейском районе (с. Мордовское) изготавливали бытовую посуду различного назначения. Ее особенность — коричнево-зеленые поливы, толстый, массивный черепок. В годы Великой отечественной войны промысел прекратил свое существование и больше не восстановился. Керамические изделия Балахтинского района (д. Малые Сыры) отличаются точно выверенными пропорциями, деликатной ангобной росписью, более тонким черепком. Данные изделия встречались также в близлежащих районах.

С 1917 года в Красноярске работал Гончарно-фаянсовый завод. Он снабжал город и край фарфоровой посудой. Информации о данном заводе практически нет, поэтому сложно сделать выводы о художественном уровне изготавливаемых изделий.

Керамические изделия профессионального уровня появляются в Красноярске в конце 50-х годов с приездом А. М. Ткачева. В течение 25 лет он был первым и единственным дипломированным специалистом (Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной), профессиональным мастером фарфора и керамики в Красноярске. Осложняло развитие художественной керамики в регионе отсутствие специализированного оборудования и материалов. Ситуация меняется в 1978 г., когда в Красноярске открывается художественный институт. На начальном этапе руководителем кафедры керамики была Л. П. Паршина, выпускница Московского высшего художественно-промышленного училища, впоследствии уехавшая из города. Активное развитие кафедры

керамики начинается с направления в Красноярск по распределению А. Я Мигаса и С. М. Лавренова.

В данном исследовании Т. М. Ломанова выделяет три направления произведений красноярской керамики⁵⁴:

- 1) Посудные формы и утилитарная керамика различного назначения: чайные сервизы, кувшины, вазы, традиционная керамика;
- 2) Малая пластика (фарфор, фаянс, глина): пласты, многосоставные декоративные композиции, бижутерия, анималистическая скульптура, декоративные скульптурные портреты;
- 3) Объемные декоративные композиции в шамоте: интерьерная и ландшафтная керамика.

Красноярская керамика характеризуется автором как нео- или этноархаика: осмысление художниками древнего искусства, стилизация, образность, некая внутренняя закодированность, обилие и разнообразие смыслов, обращение к космогоническим знакам и символам.

К теме Древней Сибири обращается ряд ведущих керамистов первых выпусков института: С. Ануфриев, А. Ильичев, С. и Л. Хахонины, С. Гинтер, Н. Машуков, О. Трухин, И. Малогулко. Они не просто копируют образы, знаки и символы древних культур, но через анализ и переработку пытаются дать собственное прочтение образов древнего искусства.

Данное исследование сопровождается большим количеством фотографий работ таких авторов, как А. Мигас, С. Лавренов, О. Трухин, С. и Л. Хахонины, Н. Машуков, А. Ильичев, С. Ануфриев, И. Малогулко, С. Гинтер, И. Окрух, И. Кротов, Е. Краснова, Ю. Юшкова, С. Типикин, Т. Криво, Е. Кудревич, С. Шинкаренко, А. Горелов, М. Ленченко, И. Соловьева,

⁵⁴ Ломанова, Т. М. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преображенный руками мастеров / Т. М. Ломанова. - Красноярск, Поликолор, 2015. – с. 103.

Т. Джигоева, Н. Семенова, Н. Самсонова, Д. Самойлова, И. и А. Лычагины, О. Рябовол.

Альбом Т. М. Ломановой во многом повторяет принцип описания творчества красноярских керамистов, произведенный в исследовании В. А. Малолеткова. Дается характеристика творчества каждого художника: определяются основные типы создаваемых изделий, описан спектр используемых тем и технических приемов.

Важным моментом, отличающим данное исследование от рассматриваемых в данной главе, является то, что Т. Ломанова характеризует начало 2000-х годов как период декаданса школы. Некоторые из вышеперечисленных мастеров покинули город, творчество оставшихся приобретает излишнюю декоративность. В этот период художники все меньше участвуют в ежегодно проводимых в городе выставках, уровень работ значительно ниже, что можно связать с нестабильной ситуацией в стране и в отечественном искусстве в целом. К концу десятилетия ситуация стабилизировалась. Новым витком в развитии школы и профессионального уровня мастеров стало проведение симпозиумов и конкурсов на базе КГХИ, участниками которых были не только красноярские керамисты, но и мастера из близлежащих регионов. Для обмена опытом и творческого сотрудничества приглашались мастера из Иркутска, Гжели, Санкт-Петербурга, Риштан.

Залог дальнейшего развития школы видится автору данного исследования в региональном и международном обмене опытом, профессиональном росте кафедры художественной керамики КГИИ, которая ежегодно выпускает высококлассных мастеров.

Критическая публикация данного автора предназначена для широкого круга читателей, как профессионалов, так и дилетантов. Анализируя творчество красноярских мастеров, автор не углубляется в технологические и технические возможности материала, основной акцент делается на основные

темы и образы, используемые авторами, индивидуальные технические приемы.

Здесь более подробно представлена история развития керамического искусства в городе от этапа ремесленничества, до возникновения профессионального учебного заведения. Цельность красноярской школы видится автору в обращении красноярских мастеров к этническим и архаическим образам, выделяется три основных направления произведений красноярской школы. Плюсы данной работы: более глубокое изучение истории искусства керамики города, периодизация развития школы и попытка определить пути ее дальнейшего развития. Несмотря на то, что альбом был издан в 2015 году, творчество молодых художников практически не рассматривается. Т. М. Ломанова упускает значительный промежуток времени, представляя в качестве начинающего художника-керамиста выпускницу 2006 года Д. О. Самойлову. Значительно расширить и дополнить данную работу можно представив анализ творчества последних выпускников КГИИ, активно участвующих в городских, региональных и международных проектах.

Также можно выделить ряд статей, посвященных анализу работ красноярских керамистов, написанных магистрантами СФУ: Миркес М.М., Григорьева Т.Ю.⁵⁵, Копцева Н.П., Саймова В.С.⁵⁶, Смолина М.Г., Сошенко М.В.⁵⁷, Пименова Н.Н., Сергиенкова Н.М.⁵⁸, Кистова А.В., Кушнарера А.В.⁵⁹,

⁵⁵ Миркес, М. М. Творчество Алеся Мигаса в русле российских керамических традиций (Красноярская школа керамики) [Электронный ресурс] / М. М. Миркес, Т. Ю. Григорьева // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8735>

⁵⁶ Копцева, Н. П. Своеобразие творческого метода Светланы Шинкаренко [Электронный ресурс] / Н. П. Копцева, В. С. Саймова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8620>

⁵⁷ Смолина, М. Г. Особенности творчества Ольги Рябовол в российской керамической традиции [Электронный ресурс] / М. Г. Смолина, М. В. Сошенко // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8619>

⁵⁸ Пименова, Н.Н. Особенности творчества Юлии Юшковой как представителя красноярской школы керамики [Электронный ресурс] / Н. Н. Пименова, Н. М. Сергиенкова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8737>

⁵⁹ Кистова, А. В. Творческий метод Натальи Семеновой в русле Красноярской керамической школы [Электронный ресурс] / А. В. Кистова, А. В. Кушнарера, Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8734>

Семенова А.А., Герасимова А.А.⁶⁰ В данных статьях представлен анализ и систематизация творчества шести художников (А. Я. Мигас, С. Е. Ануфриев, С. Э. Шинкаренко, Ю. Ю. Юшкова, Н. А. Семенова, О. В. Рябовол), проводится философско-искусствоведческий анализ (разработанный В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой в рамках современной теории изобразительного искусства) наиболее репрезентативных произведений керамистов, демонстрирующий специфику творческого метода. Анализ произведений происходит в несколько этапов, каждый из которых раскрывает смысловое содержание произведения в новом аспекте. Через призму рассмотрения и анализа творчества художников определяется своеобразие красноярской керамической школы, выделяются ключевые особенности: обращение к сугубо местным реалиям, архетипичной символике, темам природы, использование архаичных, преобладающих образов и мотивов.

В каждой из вышеупомянутых статей проводится анализ одного или двух произведений красноярских керамистов.

Статья авторства М. Миркес и Т. Григорьевой⁶¹ посвящена выявлению специфики красноярской школы керамики на примере творчества А. Я. Мигаса. Производится систематизация творчества художника на основе хронологического подхода. Посредством философско-искусствоведческого анализа репрезентативных работ рассматриваются основные темы, сюжеты и технические приемы, присущие этому художнику. В качестве произведения, репрезентирующего творчество А. Мигаса, авторы выбирают работу «Травоед», 2009 г. Авторы подробно описывают материальный слой произведения, подводя читателя к раскрытию внутреннего содержания работы. Демонстрируя единство противоположностей: две половины

⁶⁰ Семенова А.А. Особенности творческого метода Сергея Ануфриева [Электронный ресурс] / А. А. Семенова, А. А. Герасимова // Современные проблемы науки и образования - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8768>

⁶¹ Миркес, М. М. Творчество Алеся Мигаса в русле российских керамических традиций (Красноярская школа керамики) [Электронный ресурс] / М. М. Миркес, Т. Ю. Григорьева // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8735>

произведения рассматриваются как «внешняя» (антропоморфная, доминирующая) и «внутренняя» (животная) стороны, пребывающие в состоянии постоянного преобразования, взаимодействия, борьбы, авторы переходят на сущностные значения мира человека, проявившиеся в двойственности человеческой натуры.

В своем исследовании М. Миркес и Т. Григорьева определяют репрезентативность творчества А. Я. Мигаса следующими положениями:

- доминирование анималистических образов, переосмысленных, дополненных, трансформированных,
- основные темы и сюжеты: переработка архаической тематики, северных мотивов;
- «биопластика» - произведения выстраиваются согласно формообразованию органических саморазвивающихся объектов;
- посредством фантазийных (анималистических и хтонических) образов в творчестве художника раскрывается человеческое начало;
- колористическое решение произведений, свойственное красноярской школе керамики — сохранение естественного цвета глины, использование ангобов, шамотной глины.

В статье «Творческий метод Натальи Семеновой в русле красноярской керамической школы»⁶² А. Кистова и А. Кушнарева, представляют анализ творчества художницы с точки зрения, как собственного метода, так и в контексте красноярской школы керамики. Особенности творческого метода выявляются через анализ репрезентативных работ Н. Семеновой с помощью философско-искусствоведческого анализа, разработанного В. И. Жуковским в контексте современной теории искусства. Авторами выделяется три периода творчества художницы, один из которых является кризисным. В качестве произведений, репрезентирующих творчество Н. Семеновой

⁶² Кистова, А. В. Творческий метод Натальи Семеновой в русле Красноярской керамической школы [Электронный ресурс] / А. В. Кистова, А. В. Кушнарева, Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8734>

выбрано две работы: «Оборотень» 1990-е гг. и «Женщина-Луна» 2011 г. В обоих случаях авторы используют простую для понимания схему взаимодействия с произведением: краткое описание используемых материалов, способа формования. От описания материального слоя происходит переход к образной составляющей и далее к актуально-историческим и общечеловеческим аспектам, нашедшим отражение в рассматриваемых произведениях.

Основные темы, разрабатываемые Н. Семеновой: зависимость человека от сил природы; двойственность человеческой натуры, проявляющаяся в постоянном противоборстве животного и человеческого; проявление в человеке божественных сущностей. Своеобразие творчества мастера, как отмечают авторы, заключается в обращении к вышеперечисленным темам, как на сюжетном, так и на материальном уровне (цвет, материал, использование дополнительных декоративных элементов - дерево).

В статье авторства А. Семеновой и А. Герасимовой, посвященной творчеству С. Е. Ануфриева⁶³, представлен анализ «Сибирской композиции» 1991 г., выполненной в соавторстве с А. С. Ильичевым. В данном анализе отражены материальный и индексный статусы произведения, также авторы обращаются к системе архетипов, свойственных преимущественно сибирским культурам (столп, жилище, дерево, солярные знаки). «Сибирская композиция» представляется авторами как визуализация оси миропорядка, столпа, соединяющего земное и небесное пространство. Этнические мотивы и образы в творчестве С. Ануфриева становятся способом рассказа человеку о вечных законах мироздания.

⁶³ Семенова А.А. Особенности творческого метода Сергея Ануфриева [Электронный ресурс] / А. А. Семенова, А. А. Герасимова // Современные проблемы науки и образования - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8768>

В статье «Своеобразие творческого метода Светланы Шинкаренко»⁶⁴ Н. Копцевой и В. Саймовой представлен философско-искусствоведческий анализ двух произведений «Болваны», 2000 г. и «Птицы-Дивы» 2003 г. Здесь, как и в предыдущих статьях, посвященных анализу работ красноярских керамистов, авторы предлагают простую схему взаимодействия с произведением: более подробно описываются материалы, техника, размеры. Далее авторы переходят к описанию персонажей, поэтапно раскрывая значение и роль каждого из них. Так работа «Болваны» предстает как олицетворение семьи, все члены которой (созданные из одного материала) наполнены единым содержанием (утилитарность изделия). «Птицы-дивы» демонстрируют собой женское начало во всей полноте его аспектов — красота, стремление привлечь к себе внимание, функция плодородия, рождения, взращивания новой жизни. В обоих произведениях находят отражения общечеловеческие понятия и идеалы: семья как общность, целостность, традиции; женственность во всех ее аспектах и проявлениях.

В статье М. Смолиной и М. Сошенко⁶⁵ рассматривается творчество О. Рябовол. Исследуются темы, приемы и традиции, которые художница преемствует из Скопинской школы и школы Гжели. В рамках сравнительного анализа репрезентантов трех школ выявляется своеобразие творчества О. Рябовол. Особенность творчества художницы авторы видят в используемых темах, технологических приемах и способе декора произведений. Более подробно представлен анализ произведения «Багамут», 2003 г. Основной акцент в данном анализе делается на трактовку мифологемы о Багамуте. Авторы приходят к выводу о том, что этот образ,

⁶⁴ Копцева, Н. П. Своеобразие творческого метода Светланы Шинкаренко [Электронный ресурс] / Н. П. Копцева, В. С. Саймова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8620>

⁶⁵ Смолина, М. Г. Особенности творчества Ольги Рябовол в российской керамической традиции [Электронный ресурс] / М. Г. Смолина, М. В. Сошенко // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8619>

нашедший отражение в произведении О. Рябовол, является первопричиной всего происходящего на земле.

В статье Н. Пименовой и Н. Сергиенковой⁶⁶ проанализировано и систематизировано творчество Ю. Юшковой. Также рассматриваются технический и содержательный аспекты творчества художницы в контексте традиций школы и индивидуальности творческого почерка. Посредством методологического подхода, основанного на концепции современной теории изобразительного искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой, проводится философско-искусствоведческий анализ произведения «Автопортрет с котом», 2000 г. Общий образ складывается из описания и анализа отдельных частей композиции. Авторы подробно описывают значение каждого элемента, знака, символа, персонажа. Несмотря на то, что художница заимствует образ из картины П. Пикассо «Любительница абсента», произведение, теряет статус цитаты за счет того, что главный персонаж приобретает черты самой Ю. Юшковой. Художница наполняет произведение деталями из собственного окружения, визуализируя идею причастности к миру свободного творчества, и к миру кропотливого труда керамиста-ремесленника.

Арт-критические публикации магистрантов СФУ можно объединить, т. к. все они выстраиваются по одному принципу: кратко представлена история развития школы, выявлены традиции и особенности, проводится систематизация творчества на основе хронологического подхода или с точки зрения технического и содержательного аспектов творчества. Воспринимая школу как единый, цельный организм, авторы выявляют репрезентативность творчества каждого художника, подтверждая характерные черты и особенности красноярской школы, выделенные в исследованиях В. А.

⁶⁶ Пименова, Н.Н. Особенности творчества Юлии Юшковой как представителя красноярской школы керамики [Электронный ресурс] / Н. Н. Пименова, Н. М. Сергиенкова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8737>

Малолеткова и Т. М. Ломановой. Данные арт-критические публикации интересны тем, что в них проводится философско-искусствоведческий анализ керамических произведений, разработанный В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой в рамках современной теории изобразительного искусства.

Формообразование, технические особенности керамического производства в данных статьях рассматриваются эпизодически, без знания керамических материалов и технологии или же не рассматриваются вообще, что приводит к искаженному восприятию и перекосу в анализе керамических произведений.

Тем не менее, рассматриваемые в данном параграфе исследования до сих пор не потеряли своей актуальности, но в настоящий момент требуется более подробный и точный анализ, который в дальнейшем позволит выявить пути развития школы.

В заключение данного параграфа можно сделать следующие выводы:

Рассматриваемые в данном параграфе арт-критические исследования определяют общность и цельность красноярской школы керамики по ряду признаков:

- высокий уровень мастерства;
- стилистическая цельность, проявившаяся в стремлении к художественно-философским обобщениям: в своем творчестве авторы обращаются к общечеловеческим идеалам, глубоким и древним корням;
- лаконизм пластических и цветовых решений.

Выделенные признаки определяют красноярскую школу керамики как школу, обладающую органическим единством. У всех представителей школы есть общий способ трактовки, выразительности данных тем, обусловленный как традицией, так и выработкой своеобразного нового языка.

2.2 Основные репрезентанты красноярской керамической школы

Задача данного параграфа заключается в том, чтобы представить собственно критический разбор репрезентантов школы, на основе имеющихся у автора диссертации публикаций. Следует отметить, что приводимые разборы основаны на точке зрения, что специфика КШК должна быть уточнена, если это живая школа (система, обладающая цельностью), имеющая тенденция саморазвиваться.

Л. Г. Крамаренко в статье «От сосуда — к декоративной пластике»⁶⁷ декларирует необходимость высокого технического мастерства и полного владения избранным материалом: шамот или глина должны не просто наличествовать в произведении как его основной материал, но максимально заявлять о себе и быть художественно обыгранным на уровне предельного технического мастерства исполнителя. Также автор делает важный вывод о том, что содержание (художественный образ) керамического произведения должно всячески дополнять, перекликаться с выразительными возможностями рабочего материала.

В статье «Внутренняя трудовая миграция в художественной среде и ее роль в формировании сибирской идентичности (на примере красноярской школы керамики)»⁶⁸ автором данной диссертации предпринята попытка выделить ряд наиболее продуктивно работающих художников, подтверждающих высокий уровень профессиональной подготовки участием в выставках различного уровня (городских, региональных, общероссийских, международных).

⁶⁷ Крамаренко, Л. Г. От сосуда — к декоративной пластике / Л. Г. Крамаренко // Советское декоративное искусство, №8, Сб. ст. М., 1986 — С. 73.

⁶⁸ Морозова, М. В. «Внутренняя трудовая миграция в художественной среде и ее роль в формировании сибирской идентичности (на примере красноярской школы керамики)» / М. В. Морозова, М. Г. Смолина // Специфика этнических миграционных процессов на территории Центральной Сибири в XX-XXI веках: опыт и перспективы / Сибирский федеральный университет; Красноярск, 2017. С. 269-282

Так в работах А. Мигаса, С. Ануфриева, И. Кротова прослеживаются монументальность и обобщенность работ. Тема сибирской архаики интерпретируется и перерабатывается в авторском ключе, без акцента на какой-то конкретной этнической культуре. Сплавы культур, их смешение встречается в творчестве С. Гинтер, где славянско-христианская тематика переплетается с культурой кочевников. Н. Семенова, М. Ленченко, А. Горелов в своем творчестве обращаются к образам древней мифологии сибирских народов. Авторы не просто переносят картину мира древних людей в пространство керамической пластики, но пытаются переосмыслить ее и представить новое прочтение традиций коренных народов Сибири, Хакасии. Глубокое философское осмысление бытия, реалий сегодняшнего дня, общечеловеческих идеалов нашло отражение в творчестве ряда художников: И. Малогулко, Ю. Юшкова, Е. Краснова. Их работы отличает чистота формы, игра пластических объемов, точно найденные колористические решения. Творчество О. Рябовол и С. Шинкаренко наполнено фантазийными, анималистическими образами, символами и аллегориями в сочетании с многогранной содержательной стороной.

Широкий спектр произведений красноярских керамистов представлен свободной крупномасштабной пластикой, ярко проявившей себя в шамоте, камерными образами малой пластики, лирической поэтикой и философской метафизикой.

Индивидуальный почерк каждого художника-керамиста неразрывно связан с экспериментами технического плана, поисками своей особой выразительной палитры, что способствует узнаванию их работ. Каждый из них свободно владеет набором приемов, характерных общему почерку школы, в тоже время не оставляя поиск собственного пути. Творческая индивидуальность определяется содержанием работ керамистов, их концептуальной глубиной.

Личное восприятие в работах авторов становится общезначимым. Сложный и многозначный язык образов, высокие эстетические и технические достоинства произведений способны обогатить зрительское восприятие мира и искусства керамики в целом.

Каждое из анализируемых в данном параграфе произведений, при всей серьезности содержательно-эмоционального подхода, облечено в органичную пластическую форму. Обратимся к творчеству мастеров, чтобы рассмотреть репрезентативность их работ для красноярской школы керамики.

Светлана Эдуардовна Шинкаренко

Техника, которую использует С. Э. Шинкаренко — это отливка в гипсовые формы. Сначала отливается болванка изделия (тулово), в ходе работы к ней с помощью шликера прикрепляются скульптурные украшения, детали, вылепленные вручную, наносится рельеф, рисунок (штамп, процарапывание). Данный способ изготовления изделий позволяет проявить техническое мастерство, вариативность, расширить творческие поиски. Художником разрабатывается широкий спектр тем и сюжетов, образы постоянно перерабатываются, дополняются. Творчество С. Шинкаренко дает возможность наслаждаться не только красотой и разнообразием форм и декора, но и задуматься о бесконечной изменчивости жизни.

«Взрослые игры» С.Э.Шинкаренко (рис. 1) представлены композицией состоящей из пяти предметов. Каждый из них своей формой напоминает форму рогатки. Размер от 50 до 75 см. Материал — глина. Техника — шликерное литье в гипсовую форму.

Наслаиваясь друг на друга, потечные глазури создают особый ритм цветовых пятен — мы видим, как мягкими, спиралевидными линиями и

концентрическими кругами закручиваются желтые, охристые, зеленые, красные, почти темные цвета. Цвета блестящие, яркие, переливчатые.



Рисунок 1 – С. Э. Шинкаренко «Взрослые игры», 2018г.

Цветовой ритм потоков на элементах композиции очень живой – каждая новая грань произведения раскрывает собственный танец цветовых пятен. Как мастеру удалось достичь подобного эффекта? Причиной таких эффектов являются многократные обжиги (от 3 до 6 на каждое изделие при t 1150°C).

Каждый из пяти предметов композиции своей формой напоминает рогатки, однако, каждая «рогатка» отличается размерами, цветовым решением, формой рогатины и рукоятки.

Две рогатки, стоящие на переднем плане, и рогатка заднего плана имеют рогатину плавной, округлой формы, напоминающую латинскую букву U. Дуги, образующие рогатину, изящно сужаются к концам, уподобляясь кистям рук. Рукоятки этих рогаток, напоминающие туловища, имеют неодинаковую ширину на протяжении всего ствола – более узкое начало

рукоятки плавно расширяется к середине и снова сокращает свои объемы к низу ствола: структура рукоятки напоминает фигуру женщины с акцентированными бедрами. Таким образом, эти три рогатки имеют более плавные и мягкие контуры в отличие от двух остальных рогаток. Колористическое решение представлено теплой цветовой гаммой – преимущественно охристыми и красноватыми оттенками. Форма рогатины и рукоятки, их антропоморфность, колористическое решение, плавные изящные линии позволяют ассоциировать эти три рогатки с женским началом.

Однако стоит отметить, что рогатка дальнего плана все же «выбивается» из ряда в целом и из ряда рогаток-дам. Рогатка дальнего плана максимально выделяется и привлекает к себе внимание: она одна стоит на невысоком пьедестале, становясь самой высокой, она самая яркая – насыщенно-красная, такого персонажа произведения нельзя не заметить. Она самая изящная по габаритам, по линиям. На конце левой дуги рогатины присела маленькая изящная птичка, которая также приковывает к себе взгляд. Если рогатки переднего плана можно ассоциировать с женскими образами, то рогатку дальнего плана – с «девичьим».

Две рогатки среднего плана имеют мощную широкую рукоятку, расширяющуюся книзу. Низ рогатки основательный, устойчивый. Дуги рогатины представлены более резкими диагональными линиями – напоминают формой латинскую букву Y. Цветовое решение этих рогаток отличается от «женских»: в целом оттенки использованы более темные, насыщенные, тем самым они более основательно выражают себя, акцентируют внимание. Данные рогатки позволительно интерпретировать в качестве мужских образов.

Персонажей возможно объединить в персонажные пары за исключением ярко-красного персонажа с птицей. По характеру расположения – близости размещения относительно друг друга, по

колористическому принципу (использованные серые, бирюзовые, бордовые цвета) «мужские» и «женские» рогатки объединяются в две пары – левую и правую. Причем, у пары слева в мужской рогатке натянута тетива, а в женской – отсутствует; так мужской персонаж в этой паре выполняет активную функцию, а женский занимает пассивную позицию. В то время как у пары справа оба партнера пары обладают тетивами, оба готовы атаковать. На каждой тетиве есть груз – таким образом, становится понятно, что есть чем выполнить удар по партнеру. Наличие или отсутствие тетивы раскрывает характер взаимоотношений партнеров в этой игре.

«Девушка» на заднем плане играет в другую игру: она не пребывает в готовности атаковать или принять удар, она привлекает к себе внимание своей игривой формой, ярким насыщенным цветом, своей уникальностью – только на нее села птица, только она приподнимается над остальными персонажами. То есть, она также прибывает в некой игре, только не в парной, она пока демонстрирует себя, привлекает внимание, возможно для того чтобы обрести пару подобно своим «соседям» персонажам.

Это произведение представляет парность как некую игру, когда каждый участник либо принимает участие в конкретной игре либо нет. Оно позволяет осмыслить сущность пребывания в паре. Рассуждает о типичном наборе женских качеств (мягкость, плавность, тепло, изящность) и мужских качеств (основательность, стойкость, сдержанность и т.д.), т.е. эти качества легко считываются в произведении и позволяют проинтерпретировать персонажей подобным образом. Игра как качество, состояние парного пребывания рассматривается как естественное: пары легко считываются зрителем, визуально объединяются, автор дает подсказки зрителю, как это сделать (как было выше сказано, по колористическому решению, характеру расположения и т.п.). При этом парность также становится чем-то первоприродным, органичным: на это «работают» используемые материалы – глина как один из самых древних материалов, используемых человеком;

орнамент потеков напоминает рисунок колец на спиле дерева, тетива выполнена из кожи, висющий на тетиве груз – камень, т.е. все материалы органичны, нет ничего искусственно. Игра в паре – это естественно.

С технической точки зрения данное произведение может выступить репрезентантом мастерства автора: Материал — глина. Техника – шликерное литье в гипсовую форму. Изделие прошло многократные обжиги (от 3 до 6 на каждое изделие при $t\ 1150^{\circ}\text{C}$). Использование потёчных глазурей позволяет добиваться интересных эффектов. Наслаиваясь друг на друга, они создают интересный рисунок, особый ритм цветовых пятен и вместе с тем, в процессе обжига раскрываются их физические свойства. Из-за многократного обжига то тут, то там появляется эффект «кракле», который будто бы повторяет фактуру коры дерева.

Также данную композицию можно отнести к такому направлению керамики, как «натурстиль» – пластические художественные объекты предстают в качестве «саморазвивающихся» организмов.

Помимо технического аспекта данное произведение может выступать репрезентантом Красноярской школы керамики:

- Обращение к языческому искусству: само обращение к форме рогатки напоминает об обрядовой языческой игрушке, элементам культа, многочисленные формы которой изготавливались из керамики и продолжают изготавливаться;
- Традиционные формы: в основе своей форма персонажей произведений традиционна;

С другой стороны, «Взрослые игры» нужно рассматривать с точки зрения репрезентативности творчества С. Э. Шинкаренко:

- высокий уровень мастерства – нет признаков ремесленничества, китча. Наоборот, произведение отличается высоким профессионализмом создателя;

- автор не боится экспериментов с материалами и техниками при создании произведения, ищет новые пластические формы, живописные возможности глазури;
- отсутствие грубой привязки к какой-то этнографии, символике этничности, национальности или религиозности. Произведение говорит об общечеловеческих идеалах – о мужском и женском, о взаимоотношениях; речь идет о чем-то общечеловеческом. Автора отличает широта мировоззрения.

Светлана Михайловна Гинтер

В рамках курса «Теория и практика художественной критики» автором диссертации был проведен ряд работ, направленных на анализ творчества С. Гинтер:

- интервью с художницей;
- статья «Можно ли из глины сотворить мир?»⁶⁹, посвященная анализу произведения С. Гинтер «Создание миров», 1997 г.

В данном случае перед автором не стояло задачи выявить особенности творческого метода, произвести диспозицию творчества С. Гинтер в контексте красноярской школы керамики, однако в ходе анализа данного произведения удалось выявить основную линию, развиваемую художницей и по сей день. В декоративном пласте «Создание миров» нашла отражение культура коренных сибирских народов, их связь с природой и космосом. В этом и есть вся красноярская школа керамики, художники которой в своих произведениях стараются выразить все многообразие природы и животного мира Сибири, гармоническую связь человека с природой, космосом, Богом, местное мироощущение.

⁶⁹ Морозова, М. В. Можно ли из глины сотворить мир? [Электронный ресурс]: Содружество просветителей красноярья [сайт]. - Красноярск, 2016. - Режим доступа: <http://www.intelsiberia.com/ginters1>

Декоративные композиции и пласты С. Гинтер отличаются чистотой и ясностью формы. Основной материал, используемый автором — шамотная глина. Точно подобранные декоративные детали, налеты и колористические решения не берут на себя основного внимания, они усиливают образное начало, подчеркивают объем. Для создания произведений автор использует смешанную технику — ручная лепка из пласта и/или из жгута, работа с цветными массами (глина, окрашенная пигментами). Простота композиционного решения, скромный, но тщательно продуманный декор наполняются внепространственным видением. Образы становятся более обобщенными, всечеловеческими, без привязки к определенной культуре, эпохе, территории.



Рисунок 2 – С. М. Гинтер «Ангел-Хранитель мой», 2017г.

«Ангел-Хранитель мой» (рис. 2) декоративная композиция из двух фигур. Материал — шамотная глина, окрашенная цветными пигментами. Техника — ручная лепка из жгута. В качестве декора использованы ангобы, глазури. Размер 70*40 см.

Приглушенные розовые, серые, голубые, охристые, зеленые цвета округлых очертаний составляют две пирамидальные формы, в которых постепенно узнаются персонажи ангела и женщины. Ограниченная цветовая гамма не минимизирует средства выразительности произведения, а, напротив, все внимание концентрирует на персонажах.

В левой части композиции представлен ангел с нимбом над головой, с распростертыми крыльями, его голова повернута вправо — он обращен к женскому персонажу. Фигура ангела преимущественно решена охристо-золотистых, зеленых и голубых тонах. Его фигура и облачение пирамидальной формы, тонкими черными линиями представлена рука — над ней изображен нимб, в котором в свою очередь изображен голубь. На крыльях ангела представлен следующий текст: «Наш Отец Небесный завещал Ангелам Своим хранить нас во всех путях наших и оберегать от всякого зла». «В странствовании земной жизни, которой пределом назначена вечность, дан нам верный друг путеводителем».⁷⁰ Ноги персонажа решены монументально, мощными объемами.

Правая часть произведения представлена фигурой женщины: ее колористическое решение более мягкое в сравнении с фигурой ангела — она представлена розовыми, серовато-голубыми оттенками, волосы желтого цвета. Голова склонена в смиренном жесте, рука, намеченная тонкими черными линиями, сложена в молитвенном жесте. В руках женщина держит трехлистный цветок. Вся фигура женского персонажа также пирамидальна, как и фигура ангела, ноги решены подобным же образом. По нижней части

⁷⁰ Ступин А. Д. Размышления христианина, посвященные Ангелу-Хранителю на каждый день. Изд-во Духовное преображение, 2016 г. — с. 5.

фигуры – как бы по подолу платья – имеется надпись «утверди шаги мои на путях Твоих, да не колеблются стопы мои» (Пс. 16:5 Молитва Давида).

Два персонажа пребывают во взаимодействии: ангел обращен к женщине, она склоняет голову перед ним. Их объединяет общность цветового решения, техника создания, одинаковое устройство их фигур и ног, схожесть волос, присутствие надписей на их фигурах. Таким образом, ангел как представитель мира небесного и женщина как представитель земного мира не представлены как посланники разных миров, не имеющих точек соприкосновения, напротив, своей схожестью они объединяют те миры, представителями которых они являются. На эту общность дополнительно указывает следующее: у ангела представлена одна рука – левая – над которой изображен голубь в нимбе, а у женского персонажа представлена правая рука в молитвенном жесте, таким образом, они дополняют друг друга. Также этому содействует цветовое решение. В восприятии образов большое значение имеет цвет, а поскольку произведение посвящено христианской тематике, то также позволительно рассмотреть символику цветов: в христианстве традиционно нимбы изображаются золотого цвета как символ божественного сияния (нимб, часть крыльев ангела), в фигуре присутствует голубой как символ божественного начала, представителя мира божественного. Но и в фигуре женщины он имеет место быть, подчеркивая их единство; т.е. божественное и человеческое присутствуют друг в друге. Таким образом, Ангел-хранитель и его подопечный выступают как нечто единое, как общность.

Почему данное произведение можно рассматривать как репрезентант Красноярской школы керамики?

Произведение обращается к общечеловеческим идеям: идея некоего духовного спутника, который оберегает человека на протяжении его жизни не только христианская идея. С одной стороны, можно говорить о том, что данное изображение ангела – с нимбом, крыльями, цитатами из Библии –

сугубо относящееся к христианской традиции. С другой стороны, весь образ ангела решен обобщенно, без лишних деталей, поэтому не воспринимается только в таком контексте. Представлена идея духовного защитника, наставника вообще. Уходит территориальная конкретика, выступает внепространственное видение.

Также для произведения характерен скромный, но тщательно продуманный декор, ограниченная цветовая гамма, приглушенные цвета, стремление к обобщенности, многослойности прочтения образов.

Произведение репрезентативно с точки зрения творчества С. М. Гинтер:

Высокий уровень профессионализма позволяет автору осознанно отказаться от того, чтобы декор брал на себя основное внимание, декоративные элементы появляются лишь там, где необходимо усилить образность. Общая пластика фигур несет в себе монументальность, значимость. Автор отказывается от всего, что помешало бы восприятию монументальности.

Автор отдает предпочтение сдержанным, лаконичным простым формам, но не в ущерб содержательности или одухотворенности образа, а чувствуя необходимость для большего раскрытия художественного образа.

Алесь Яковлевич Мигас

Выразительность работ автора достигается за счет любви к чистой и ясной форме. В своем творчестве автор стремится создать единое гармоничное пространство с природой, пытается сформировать образ человеческого начала во взаимодействии с миром. Монументальность, неторопливые ритмы, простые обобщенные объемы, положенны на переосмысление образов древнего мира. Мир живой природы, во всем ее многообразии и изменчивости, гармонично сочетается с традициями, мифами

и образами прошлого. Основное направление работ А. Мигаса - ландшафтная и интерьерная керамика выполненная в шамоте.



Рисунок 3 – А. Я. Мигас «Культурный срез», 2017г.

Серия декоративных пластов «Культурный срез» (рис. 3). Диаметр — 42, 46, 51 см. Высота — 12, 18, 22 см. Материал — шамотная глина, флюсные ангобы. Техника — ручная лепка из пласта.

Произведение представлено тремя изделиями, представляющими срезы, на которые контррельефом изображены знаки, фигуры животных, маска.

Боковые поверхности элементов темно-коричневые, лицевая сторона с нанесенными изображениями – серая. Каждый из элементов, составляющий общую композицию, имеет различную конфигурацию, которая имитирует археологический срез. Каждый из элементов отличается по размеру: для придания большой достоверности один и тот же элемент неоднороден по высоте и ширине.

Левый срез представлен окружностью с отверстием неправильной формы по центру. На лицевую сторону среза нанесено изображение кабанов и графический знак. Центральный срез более высокий, чем левый, но уже. На

поверхности представлена языческая маска, один глаз которой – небольшое отверстие правильной округлой формы. Правый срез – сложной конфигурации, напоминающей полумесяц. Отличие этого среза в том, что лицевая поверхность темно-коричневая, а боковая – серая. Изображения на лицевой стороне – графические знаки, на боковой – животные формы.

Произведения А.Я.Мигаса воспринимаются как некие загадочные зашифрованные послания, которые зрителю предстоит разгадать; образы произведений монументальны, простые понятные формы и неторопливые ритмы, которые как бы затягивают зрителя.

С точки зрения технического аспекта, это произведение отличает сложность исполнения – оно декорировано флюсным ангобом, поверхность матовая, шероховатая, однотонная. По своим свойствам такие ангобы похожи на глазурь, чаще всего их используют при декорировании шамотных изделий. Флюсные ангобы применяют преимущественно в архитектурно-художественной и ландшафтной керамике как покрытия, уменьшающие водопроницаемость, не требующие дальнейшей дополнительной обработки и отличающиеся высокими декоративными качествами.

Если рассматривать данное произведение как репрезентант Красноярской школы керамики, то можно выделить следующие характерные для нее черты:

- синтез существования природных и человеческих начал; а также единство природного и рукотворного;
- близость керамических произведений к природным образам: фактура дерева сближает с миром природы. Изделия из шамота обладают крупнозернистой шероховатой поверхностью, что подчеркивает природное происхождение образа. Таким образом, можно говорить о том, что произведение А.Я.Мигаса вписывается в направление «биопластика» или «натуркерамика» — произведение выстраивается согласно формообразованию органических объектов;

- присутствие символических изображений;
- попытка создать единое гармоничное пространство с природой, где рукотворное становится единым с естественным.

Произведение «Культурный срез» позволительно рассматривать как репрезентант творчества А.Я.Мигаса:

- живой мир в работах А. Мигаса воспринимается через искусство прошлого, традицию, миф. Так и в этом произведении выполненные с помощью контррельефа знаки, фигуры, маски отсылают к изображениям языческого культа;
- органичность декоративных пластов;
- синтез спектра художественных традиций — орнаментика, мифология коренных народов севера, наскальные изображения, языческая культура, сотворение мира, метаморфозы и превращения;

Выводы: С помощью проведенного в данном параграфе арт-критического разбора репрезентативных произведений красноярских керамистов удалось выявить три направления:

- 1) архетипический генезис, обобщенный образ человека вне его связи с конкретной конфессиональностью, национальной этничностью;
- 2) обращение к христианству, к его древним и глубоким мистическим корням, внепространственное видение, монументальность и архаичность;
- 3) археологический подтекст, шифры старины, близость к природе.

Используя в своем творчестве аллегорические образы для демонстрации темы метаморфоз, красноярские художники переходят на сущностные значения мира человека.

2.3 Перспективы развития красноярской керамической школы

В последние несколько лет прослеживаются положительные тенденции в развитии школы. Художественная керамика в Красноярске процветает, осознает себя материалом для грандиозных замыслов.

Современная школа красноярской художественной керамики опирается на деятельность профессиональных художников-керамистов, основной состав которых представлен преподавателями и выпускниками КГИИ. Кафедра художественной керамики КГИИ успешно развивается, каждый год расширяя географию творческих связей. За время существования кафедры из стен института вышло более 250 дипломированных специалистов, 80 из них стали членами «Союза художников России». В последние годы силами красноярских керамистов было организовано несколько симпозиумов различного уровня (региональные, общероссийские, международные). С 2011 по 2016 гг. были проведены:

- Региональный симпозиум по росписи фарфора «Фарфор без границ» (2011 г.);
- Симпозиум по обжигу керамики в технике раку «Дар огня» (2011 г.);
- «НескуЧАЙНЫЕ объекты» - региональный симпозиум, посвященный 25-летию КГИИ (2012 г.);
- Международный проект «Календарь счастливых дней», который проводится с 2012 года по настоящее время;
- Городской симпозиум по надглазурной росписи «Рождественское настроение» (2013 г.);
- Всероссийский образовательный творческий арт-проект «Фарфоровая СИБИРЬ» (2014 г.);
- Межрегиональный симпозиум «Фарфоровые страницы», посвященный году литературы в России (2015 г.);

– Межрегиональный (с международным участием) симпозиум «Булгаков» (2016 г.).

Подобные мероприятия способствуют формированию единого культурного пространства, повышают профессиональный уровень художников.

Развитию красноярской школы художественной керамики также способствует ряд мероприятий: выставок, фестивалей регионального, общероссийского, международного характера.

В период с 2015 по 2018 гг. в Красноярске прошло 9 выставок разного уровня и масштаба:

- Авторская выставка С. Шинкаренко (15.02 — 15.03.15 г. Арт-галерея Романовых);
- Всероссийская выставка «Линия. Точка» (03.12 - 26.12.15 г. Галерея «Енисей»);
- Межрегиональная молодежная выставка «Молодая Сибирь – 2016» (21.11 -10.12.16 г. МВДЦ «Сибирь»);
- Авторская выставка Ирины Рудой «Все живое» (29.08-26.09.17 г. Дом искусств);
- Межрегиональная ежегодная выставка ДПИ «Сибирская радуга» (5.12-24.12.17 г. выставочный зал Красноярского Союза художников);
- Выставка В. Резинкиной и С. Гинтер "Дыхание зимы" (23.01-15.02.18 г. Дом офицеров, выставочное пространство «Воскресенка»);
- Выставка «Любовь и голуби» (27.02-20.03.18 г. выставочный зал Красноярского Союза художников);
- Выставка «ART-КЕРАМИКА», посвящена 40-летию Красноярского государственного института искусств и 40-летию кафедры «Художественная керамика» (06.03 — 7.04.18г. Музей художника Б.Я. Рязова);

- Всероссийский выставочный проект "Со-единение" (12.04-31.05. 2018 г. ТРЦ Галерея "Енисей").

В 2018 году по инициативе министерства культуры Красноярского края на базе Центра культурных инициатив проводится конкурс на получение государственной поддержки творческих инициатив в сфере культуры. Победителем первого тура стал проект Д. Дмитрийко — выставка художественной керамики «Ростки терракоты». Основной задачей проекта является активизация работы молодых красноярских керамистов, рождение традиции ежегодных выставок художественной керамики, привлечение большего числа участников. В первой выставке приняли участие 12 молодых художников, как выпускников, так и студентов старших курсов КГИИ. Было представлено более 30 работ. Можно сказать, что данный проект является интересным и перспективным для развития школы, способствует вовлечению в активную творческую работу молодых керамистов и выпускников старших курсов КГИИ, повышает уровень осведомленности и заинтересованности абитуриентов.

На сегодняшний день на территории города функционирует порядка 13 студий и мастерских. В период с 2015 по 2018 годы силами выпускников КГИИ последних лет открыто три студии, ориентированные не только на изготовление авторских изделий, но и на обучение основам искусства художественной керамики детей и взрослых.

Красноярская школа керамики развивается во взаимодействии художественного наследия (традиционные черты, темы и приемы) и элементов новаторства, нашедших отражение в творчестве молодых керамистов. В качестве наиболее продуктивно развивающихся молодых художников можно отметить В. Фадееву, И. Рудую, А. Тхоренко.

Мифологические сюжеты и архетипические образы нашли отражение в творчестве молодого художника Антона Тхоренко. Возможность оставить шероховатости, отпечатки, различного рода фактуры приближает работу к

ощущению древности происхождения, как части природы. Как говорит сам автор: «Мой мир – многогранен, он постоянно изменяется. Это повсеместное движение образует пространство образов. Возможно, это похоже на хаос, но заметьте, это упорядоченный процесс. Он протекает по своим законам, законам природы. И в этом мире рождается то, что переходит в материал. Это искусство самопознания и развития, движение вперед, движение во все стороны от центра, от точки, к граням бесконечности».

В творчестве молодого керамиста Ирины Рудой глина оживает, взаимодействует с природными стихиями, местом, фантазией художника и воплощается в необычные композиции. Главная задача автора заключается в переложении природной энергии материала в определённую форму. Глина ведет руки мастера, так появляются природные, фантастические, «живые» керамические произведения.

Валентина Фадеева, скрупулезно, будто натуралист, исследует окружающий мир во всем его многообразии цвета, форм и фактур. Работы художницы живут своей собственной жизнью, сливаясь с окружающим миром в единый образ. Бережное отношение к материалу, находит отражение, как в ювелирных украшениях, так и в масштабных ландшафтных композициях. Работы В. Фадеевой отличает изысканность и простота формы, за которыми стоят талант и трудолюбие. Основное направление – фантазийно-анималистическая пластика: птицы, насекомые, травы, грибы превращаются в руках художницы в изысканные и утонченные вазы и чашки.

Поиск и создание художественно-пластического образа в творческой деятельности молодых керамистов происходит через раскрытие индивидуального мироощущения, проявившегося в органичном сочетании формы, цвета, декора и пространства, а реализация их потенциала возможна в процессе развития профессионального уровня.

Перспективы Красноярской школы керамики связаны с поддержкой в творчестве молодых художников основных трех репрезентативных линий, которые должны прийти в органичный синтез друг с другом:

- 1) архетипический генезис, обобщенный образ человека вне его связи с конкретной конфессиональностью, национальной этничностью;
- 2) обращение к христианству, к его древним и глубоким мистическим корням, внепространственное видение, монументальность и архаичность;
- 3) археологический подтекст, шифры старины, близость к природе.

Таким образом, на новом витке развития керамисты Красноярской школы могут обратиться к корням истории человечества, к различным, в том числе восточным древним цивилизациям, поскольку в китайской и японской керамической традиции, а также среднеазиатской формы керамических изделий и их росписи выражают единение с природой и стиль. Тем более, что Россия и в частности, Красноярский край, активно укрепляет внешнеполитические и экономические связи с Востоком. Однако, не менее интересны различные направления творческих поисков, и важно соблюсти гибкость и свободу в выбор направлений, так как характерная для сибиряков свобода, непокорство выражается в возможности приобщения к любым культурным ценностям. Важно отметить, что сохранение относительного индивидуализма при сохранности верности школе – весьма положительный для сохранения наследия фактор, позволяющий школе жить и развиваться, и не терять связи с традицией. Необходимо преодолеть эпигонство, нетворческое подражание культурным традициям и авторам-учителям, переработать культурные традиции с такой мерой обобщения, чтобы они стали выражением самобытного языка Красноярской школы керамики.

Перспективно обратить внимание на современную экологическую ситуацию, поэтому еще сильнее будут актуализироваться образы, близкие природе, органике, взаимодействию природы, истории и человечества.

Общие выводы второй главы:

Исследование критических публикаций красноярской школы керамики позволило прийти к следующим выводам:

В первом параграфе второй главы был проведен подробный анализ имеющихся на сегодняшний день исследований, посвященных красноярской школе керамики, в результате которого удалось выявить базовые принципы цельности, единства данной школы, отличность ее от других школ керамики России. Общность и цельность красноярской школы керамики определяют такие качества как: высокий уровень мастерства, лаконизм пластических и цветовых решений, стремление к художественно-философским обобщениям проявившееся в обращении к общечеловеческим идеалам, глубоким и древним корням. Выделенные признаки определяют красноярскую школу керамики как школу, обладающую органическим единством. У всех представителей школы есть общий способ трактовки, выразительности данных тем, обусловленный как традицией, так и выработкой своеобразного нового языка.

Во втором параграфе был проведен критический разбор репрезентативных произведений ведущих красноярских керамистов. С помощью проведенного арт-критического разбора репрезентативных произведений удалось выявить три творческих линии, развиваемых красноярскими керамистами:

- архетипический генезис, обобщенный образ человека вне его связи с конкретной конфессиональностью, национальной этничностью;
- обращение к христианству, к его древним и глубоким мистическим корням, внепространственное видение, монументальность и архаичность;
- археологический подтекст, шифры старины, близость к природе.

В третьем параграфе с помощью анализа современного состояния школы, а также обзора творчества молодых керамистов удалось определить перспективы и дальнейшие пути развития школы керамики в Красноярске. Важным фактором, позволяющим школе жить и развиваться, а также не терять связи с традицией является сохранение молодыми керамистами верности школе при всем разнообразии технических приемов и развиваемых тем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования поставленная в начале данной диссертации цель – выявление целостности и единства Красноярской керамической школы на основе анализа арт-критики ее репрезентантов – была достигнута посредством выполнения ряда задач.

Первым шагом в достижении поставленной цели было – проанализировать сущность понятия «арт-критика».

В первом параграфе первой главы был проведен анализ подходов к пониманию сути арт-критики как неотъемлемой части художественных процессов, изучены имеющиеся определения, выявлена особенность данной отрасли искусствоведения. В результате проведенной работы было выявлено, что главная задача критика состоит не только в оценке произведения искусства относительно его принадлежности к сфере искусства в принципе и определению меры художественности и антихудожественности произведения, но и в выполнении ряда функций: оценочной, прогностической, образовательной, психологической.

В соответствии со следующей задачей магистерской диссертации – определить критерии арт-критики – второй параграф первой главы был этой задаче посвящен. В результате проведенного исследования различных теоретических моделей художественной критики сформулированы и определены принципы арт-критики. В отношении истинных произведений искусства к ним можно такие характерные черты, как гармония формы и содержания, единство статусов произведений, цельность, репрезентативность произведений. Содержание указанных критериев подробно изложено в данной части магистерской диссертации.

В третьем параграфе были сформулированы особенности критического подхода к проблеме региональной школы керамики согласно заявленной задаче этого параграфа. Проведенное в рамках данного параграфа

исследование позволило выявить и сформулировать характерные для репрезентации региональной арт-школы черты: яркость и своеобразие, свойственность ряду произведений конкретной школы некоего набора определенных качеств, принципиально отличающих произведения конкретной школы от другой. Репрезентанты определенной региональной арт-школы отличают общность идей и принципов, заложенных в них, и их системность. В результате был сделан вывод о том, что региональная художественная школа является «живой» системой, обладающей возможностью к постоянному развитию, которой свойственна органичность происходящих в ней процессов.

Проведенный во второй главе данного исследования анализ ряда критических публикаций, посвященных красноярской школе керамики, позволил выявить базовые принципы цельности, единства данной школы, отличность ее от других школ керамики России. Общность и цельность красноярской школы керамики заключаются в высоком уровне мастерства, лаконичности пластических и цветовых решений, стилистическом единстве: стремление керамистов к художественно-философским обобщениям, обращении к общечеловеческим идеалам, глубоким и древним корням.

С помощью анализа репрезентативных произведений красноярских керамистов, проведенного во втором параграфе данного исследования удалось выделить три основных направления, разрабатываемых художниками сегодня:

1) архетипический генезис, в связи с чем произведения этой группы характеризуют обобщенное решение образа человека – вне его связи с конкретной конфессией, национальностью, этничностью и т.п.;

2) обращение к христианской культуре, древним и мистическим корням христианства; в связи с интересом к ранним периодам существования христианской культуры, произведениям керамики этого направления

свойственны следующие черты – внепространственность, монументальность образов и архаичность (обращение к раннехристианским образам);

3) археологический подтекст. Произведениям, создаваемым в этом направлении, свойственно наличие шифров старины, близость к природным формам – имитация природного материала; аллюзии к формам, облику, характерным для археологических находок;

Проведенный в третьем параграфе второй главы анализ сегодняшнего состояния позволил наметить тенденции развития художественной керамики в регионе.

Как было сказано выше, Красноярская школа керамики является достаточно сильной керамической школой России, но претерпевающей определенные трудности на пути своего развития. Во избежание распада художественной школы красноярской керамики предлагаются следующие шаги: поддержка развития творчества молодыми керамистов трех репрезентативных линий, выявленных в исследовании ранее. Причем необходимо отметить, что местные керамисты сами стремятся к дальнейшему развитию и процветанию школы – расширяя творческие поиски, они постепенно отходят от традиций предыдущих поколений мастеров – исследуют в своем творчестве не только исключительно сибирские мотивы и темы архаики.

На новом витке развития красноярская школа керамики может обратиться к более широким темам: взаимодействию истории, природы и человечества. Положительным для сохранения наследия фактором, позволяющим школе жить и развиваться, стало сохранение относительного индивидуализма при сохранности верности традициям школы.

В результате проведенного исследования удалось не просто дополнить уже имеющиеся исследования, но качественно расширить понятие

«Красноярская школа керамики» в области регионального творчества и художественной жизни России в целом.

В настоящее время искусство керамики Красноярска переживает период яркого расцвета. В последнее время такой традиционно камерный вид искусства, как керамика, удивляет обилием больших декоративных композиций, предназначенных для интерьера и экстерьера зданий, открытых пространств. Большой отряд мастеров декоративно-прикладного искусства в крае, владеющих высокими профессиональными навыками, убеждает нас в том, что прикладные искусства, так недавно пустившие корни на Красноярской земле, развиваются в разнообразии видов, форм, направлений.

Данное исследование позволило уточнить, конкретизировать, актуализировать состояние красноярской школы керамики сегодня, а также будет способствовать дальнейшим исследованиям творчества красноярских керамистов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Андриюшкявичюс, А. Три критерия. Из опыта критика искусства/ А. Андриюшкявичюс // Искусство. - 1990. - №7. - С. 56-57.
2. Барабанов, Е. К критике критики / [Электронный ресурс] Е. Барабанов – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/xx48/xx4812.html>.
3. Баранов, В. И. Литературно-художественная критика: учеб. пособие для вузов / В. И. Баранов, А. Г. Бочаров, Ю.И. Суворовцев. Москва.: Высш. Школа, 1982. - 205 с.
4. Бернштейн, Б. М. История искусств и художественная критика/ Б.М. Бернштейн // Советское искусствознание, 73. Вып.2. - Москва: Советский художник, 1974. – С. 257 – 258.
5. Бернштейн, Б. М. О месте художественной критики в системе художественной культуры/ Б. М. Бернштейн // Советское искусствознание, 76. – Москва : Советский художник, 1976. – С. 250-280.
6. Бернштейн, Б. М. О методологии критики / Б.М. Бернштейн // Декоративное искусство СССР, 1977. – № 5. – С. 23-25.
7. Беспалова, Н. И. Русская прогрессивная художественная критика второй половины 19-го века/ Н. И. Беспалова, А. Г. Верещагина. - Москва : Изобразительное искусство, 1979. – 278 с.
8. Бурсов, Б. И. Критика как литература / Б. И. Бурсов. - Москва: Мысль, 1976. - 323 с.
9. Ванслов, В. В. Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 127 с.
10. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. – СПб. : МИФРИЛ, 1994. – 427 с.

11. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. / В. Г. Власов. СПб.: Лита - 2001. -Т.4.-831 с.
12. Волкова, Е. В. Производство искусства в сфере художественной культуры/ Е. В. Волкова. Москва: Знание, 1979. - 64с.
13. Грачева, С. М. Художественная критика в системе академического образования: проблемы культурного гомеостазиса / С. М. Грачева // Обсерватория культуры, 2009. - № 1. - С. 90-95.
14. Громов, Е. С. Критическая мысль в русской художественной культуре: историко-теоретические очерки / Е. С. Громов ; Гос. ин-т искусствознания. - М. : Лет. сад : Индрик, 2001. - 246 с.
15. Дар огня [Текст] : первый симпозиум по газовому обжигу керамики в Красноярске / [КРО ВТОО "Союз худож. России". - Красноярск : Арт-галерея Романовых, 2011. - 16 с.
16. Декоративно-прикладное искусство. Произведения из фондов Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова: путеводитель / авторы-сост. Ивлиева М. В., Кириченко Е. И. — Красноярск: Поликор, 2008. — 32 с.
17. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: монография. / В. И. Жуковский. — Спб.: Алетейя, 2010. — 412 с.
18. Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева; Краснояр. Гос. Ун-т. - Красноярск, 2004. - 266 с.
19. Жуковский, В. И., Коммуникативные основы художественной культуры : монография / В. И. Жуковский, М. В. Тарасова; М-во образования и науки Рос. Федерации, Сиб. федерал. Ун-т. — Красноярск: СФУ, 2010. — 144 с.

20. Жуковсикий, В. И. Образовательная функция художественной культуры: монография / В. И. Жуковский, М. В. Тарасова, М. Г. Смолина и др.— Красноярск: СФУ, 2013. — 221с.
21. Ивлиева, М. В. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края: Сборник материалов научно-практической конференции, посвященной 75-летию образования Красноярского края / М. В. Ивлиева. — Красноярск, 2009. — С. 62–72.
22. Искусство в системе культуры: Сб. науч. статей/ АН СССР; сост М. С. Каган. - Л.: Наука. 1987. - 272 с.
23. Каган, М.С. Системный подход к комплексному изучению искусства/ М. С. Каган// Методологические проблемы современного искусствознания: межвуз. сб. науч. тр. - Вып. 3. - Л., 1980. - С. 39 - 52.
24. Каган, М. С. Художественная критика и научное изучение искусства/ М. С. Каган // Советское искусствознание, 76. – М.: Советский художник, 1976. – 463 с. – С. 318 – 325.
25. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1-III/ М. С. Каган. Л.: Искусство, 1972. - 440 с.
26. Кантор, А. М. Искусствознание и художественная критика / А. М. Кантор // Единый художественный рейтинг: справочник, Вып. 5 / Москва, 2002. - 336 с.
27. Карягин, А. А. Актуальные проблемы прогнозирования художественной культуры / А. А. Карягин // Методологические проблемы прогнозирования и управления в области художественной культуры: Сборник статей. - Москва: Наука, 1980. - С. 11 - 25.
28. Кауфман, Р. С. Очерки истории русской художественной критики 19-го века: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа/ Р. С. Кауфман. - М.: Искусство, 1990. -366 с.

29. Кауфман, Р. С. Русская и советская художественная критика с середины 19 в. до 1941г./ Р. С. Кауфман. - М.: Изд. МГУ, 1978. - 176 с.
30. Кистова, А. В. Творческий метод Натальи Семеновой в русле Красноярской керамической школы [Электронный ресурс] / А. В. Кистова, А. В. Кушнарева, Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8734>
31. Ковалев, А. А. Самосознание критики. Из истории советского искусствознания 1920-х гг. / А. А. Ковалев // Советское искусствознание. Вып. 26: сб. ст. и публ. - Москва: Советский художник, 1990. - 512 с.
32. Копцева, Н. П. Выбор методологических оснований для современных культурных исследований / Н. П. Копцева, К. В. Резникова // Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». - Красноярск, 2009. - Т. 2, № 4. - С. 491-506.
33. Копцева, Н. П. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем / Н.П. Копцева, В.И. Жуковский // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. - Красноярск, 2005. - №3. - С. 4-14.
34. Копцева, Н. П. Культурологическая база формирования общенациональной российской идентичности в сибирских регионах / Н. П. Копцева // Вопросы культурологии. — 2014. — № 2. — С. 22—26
35. Копцева, Н. П. Своеобразие творческого метода Светланы Шинкаренко [Электронный ресурс] / Н. П. Копцева, В. С. Саймова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8620>

36. Крамаренко, Л. Г. Декоративная керамика России 60—80-х годов: Научный доклад на соиск. канд. искусств. Москва, 1997. - 37 с.
37. Крамаренко, Л. Г. Декоративное искусство России XX века : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / Крамаренко Людмила Георгиевна. - Москва, 2005. - 242 с.
38. Крамаренко, Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки // Л. Г. Крамаренко. - Москва: Линия ХО, 2003. - 160 с.
39. Крамаренко, Л. Г. От сосуда — к декоративной пластике / Л. Г. Крамаренко // Советское декоративное искусство, №8, Сб. ст. М., 1986. – С. 73-87.
40. Краснова, Е.А. Особенности монументально-декоративной керамики КГХИ (1983-2007 гг.) / Е. А. Краснова // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Современные тенденции и проблемы развития художественного образования России». - Красноярск, 2008. С.107-109.
41. Краснова, Е. А. Способы и перспективы взаимодействия искусства графики и искусства керамики (на примере работы симпозиумов кафедры "Художественная керамика" КГХИ) / Искусство графики в системе современного художественного образования / Е. А. Краснова, А. А. Гольцова. - Красноярск : КГХИ, 2016. - С. 38-44
42. Краснова, Е. А. Керамика: буклет / вст. статья Ломановой Т. М. — Красноярск, 2010. – С. 5-6.
43. Кротов, И. Н. Каталог выставки. — Красноярск: галерея Романовых, 2011. – С.3-4.
44. Крюкова, И. А. Национальные школы советской керамики / И. А. Крюкова // Декоративное искусство СССР. — 1972. № 1. — С. 8 - 17.
45. Кузнецов, С. А. Большой толковый словарь русского языка. - 1-е изд-е: СПб.: Норинт, 1998 — 1543 с.

46. Лазарев, В. Н. О методологии современного искусствознания/ В. Н. Лазарев // Критерии и суждения в искусствознании: сборник статей. - М., 1986. - 444 с.
47. Ландшафтная керамика [Текст] : к 30-летию творческой и педагогической деятельности / Алесь Мигас ; [авт. предисл. Т. М. Ломанова]. - Красноярск : КГХИ, 2011. - 28 с.
48. Ленченко, М. Буклет / статья Ивлиевой М. В. — Красноярск, 2006.
49. Лентяшин, В. Критика и ее критерии/ В. Лентяшин// Декоративное искусство СССР. - 1976, - №10. - С. 36-38.
50. Ломанова, Т. М. Самобытный художник. Творческий портрет Гинтер С. М. / Т. М. Ломанова // Золотые имена Сибири. — Красноярск: Буква Статейнова, 2014. - 191 с.
51. Ломанова, Т. М. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края. Мир, преображенный руками мастеров / Т. М. Ломанова. - Красноярск, Поликолор, 2015. - 320 с.
52. Ломанова, Т. М. Образы древней Сибири в керамике Красноярска. Сборник материалов международной научной конференции «Наскальное искусство в современном обществе». - Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011 — С. 258.
53. Ломанова, Т. М. Мотивы этноархаики в искусстве Сибири. От областников до постсоветского периода // «Современное искусство Сибири» : сб. материалов V искусствovedческих чтений. - Омск, 2005. - С. 5-14.
54. Макарова, Е. В. Народные художественные промыслы Подмоскoвья (Гжель, Жостово, Федоскино): история возникновения и развития/ Е. В. Макарова // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова: журнал. 2012. № 3. С. 5-10.

55. Малолетков, В. А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX-начала XXI века / В. А. Малолетков. - Москва: Керамика Гжели, 2014. - 208 с.
56. Малолетков, В. А. Анималистика в отечественной керамике начала XXI века. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда / В. А. Малолетков // Сб. научных трудов МГХПУ им. С.Г.Строганова. Москва, 2008. Т. 2, ч.1. – С. 240-247.
57. Малолетков, В. А. Портрет в современной керамике России / В. А. Малолетков // Сб. научных трудов МГХПУ им. С.Г.Строганова. Москва, 2008, Т. 2, ч.1. – С. 218-229.
58. Малолетков, В. А. Религиозные мотивы в русской декоративной керамике 1990-2007 гг. // Сб. научных трудов МГХПУ им. С.Г.Строганова. - Москва, 2008, Т. 2, ч.1. – С. 96-112.
59. Малолетков, В. А. Проблемы формообразования в отечественной керамике/ В. А. Малолетков // Сб. научных трудов МГОУКИ. Москва, 2008. - № 5. – С. 50-54.
60. Малолетков, В. А. Новые тенденции в русской декоративной керамике начала XXI века / В. А. Малолетков // Научно-аналитический журнал «Пространство культуры» - Москва, 2008. №1. - С. 55-59.
61. Малолетков, В. А. Основные этапы развития российской Декоративной керамики последней трети XX века: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04./ Малолетков Валерий Александрович. - Москва, 2006. - 272 с.
62. Малолетков, В. А. Три школы в декоративной керамике России 70-90-х годов XX века / В. А. Малолетков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда, сборник научных трудов. МГХПА им. Г. С. Строганова – Москва, 2004. №3. – С. 16-27.

63. Маниковская, М. А. Художественная культура как система/ М. А. Маниковская // Филос. науки. Москва: Гуманитарий, 2004. -№4.-С. 105-126.
64. Мигас, А. Ландшафтная керамика: буклет / вст. статья Ломановой Т. М. — Красноярск, 2011. – С. 5.
65. Миркес, М. М. Творчество Алеся Мигаса в русле российских керамических традиций (Красноярская школа керамики) [Электронный ресурс] / М. М. Миркес, Т. Ю. Григорьева // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8735>
66. Морозова, М. В. Можно ли из глины сотворить мир? [Электронный ресурс]: Содружество просветителей красноярья [сайт]. - Красноярск, 2016. - Режим доступа: <http://www.intelsiberia.com/ginters1>
67. Морозова, М. В. «Внутренняя трудовая миграция в художественной среде и ее роль в формировании сибирской идентичности (на примере красноярской школы керамики)» / М. В. Морозова, М. Г. Смолина // Специфика этнических миграционных процессов на территории Центральной Сибири в XX-XXI веках: опыт и перспективы / Сибирский федеральный университет; Красноярск, 2017. С. 269-282
68. Москалюк, М. В. Все, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра / М. В. Москалюк. - Красноярск: Поликолор, 2010. - 288 с.
69. Мусина, Р. Р. Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, Художественное своеобразие (вторая половина XIX века — 1980-е годы) : автореф. дис. докт. искусствоведения: 17.00.04/ Мусина, Раиля Рифгатовна. - Москва, 2012. - 482 с.
70. Немиро О. В. Советская художественная критика 70-х — начала 80-х годов / О. В. Немиро // Вопросы отечественного и зарубежного

- искусства : сборник статей. – Л., 1982. – Вып. 2 : Проблемы искусствознания и художественной критики. – С. 208-223.
71. Николаев, В. Ю. Культурные коды русской керамики рубежа XX — XXI веков / В. Ю. Николаев // Вестник МГУКИ. - Москва, 2015. - №2, С. 64-66.
 72. Новая арт-критика на берегах Енисея : монография / Сиб. федер. ун-т, Рос. науч.-образоват. культуролог. о-во , Краснояр. филиал ; науч. ред. Н. П. Копцева. - Красноярск : СФУ, 2015. - 338 с.
 73. Петрович С. Ключи счастья Юлии Юшковой / С. Петрович // Журнал «Миллион». - Красноярск, 2002. - № 9. – С. 7-9.
 74. Пименова, Н.Н. Особенности творчества Юлии Юшковой как представителя красноярской школы керамики [Электронный ресурс] / Н. Н. Пименова, Н. М. Сергиенкова // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8737>
 75. Полевой, В. М. Профессиональное суждение критика / В. М. Полевой // Творчество. - М.: Советский художник. - 1981. - №9. - С. 1.
 76. Проблемы развития промыслов художественной керамики : сб. научных трудов / ред. Н.В. Черкасова; Научно-исследовательский институт художественной промышленности (Москва). – М. : НИИХП, 1987. – 95 с.
 77. Прокл, Первоосновы теологии / Прокл. – Москва: Прогресс, 2003. – 320 с.
 78. Региональный аспект художественной культуры: методология, методика преподавания, художественная практика : сб. материалов Второй научно-практической конференции / науч. ред. В. И. Жуковский. - Красноярск : Красноярский университет, 2001. - 135 с.

79. Сарабьянов, А. Д. Региональные школы авангарда в начале 1920-х годов [Электронный ресурс] / А. Д. Сарабьянов, видео лекция // Режим доступа: <https://arzamas.academy/offline/avangard/event5>
80. Семенова А.А. Особенности творческого метода Сергея Ануфриева [Электронный ресурс] / А. А. Семенова, А. А. Герасимова // Современные проблемы науки и образования - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8768>
81. Словарь С.И.Ожегова, Н.Ю.Шведова. [Электронный ресурс] / С.И.Ожегов, Н.Ю.Шведов. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-19248>.
82. Смолина, М. Г. Особенности творчества Ольги Рябовол в российской керамической традиции [Электронный ресурс] / М. Г. Смолина, М. В. Сошенко // Современные проблемы науки и образования. - 2013. - №2. - Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8619>
83. Смолина, М. Г. Теория и история художественной критики : учебное пособие / М. Г. Смолина. - Красноярск : Информационно-полиграфический комплекс [ИПК] СФУ, 2009. - 126 с.
84. Смолина, М. Г. Художественная критика в сфере изобразительного искусства: монография. / М. Г. Смолина, В. И. Жуковский — Красноярск: СФУ, 2013.— 215 с.
85. Смолина, М. Г. О культурной рефлексии взаимодействия своей и чужой культур [Электронный ресурс] / М. Г. Смолина // «Специфика этнических миграционных процессов на территории Центральной Сибири в XX-XXI веках: опыт и перспективы» — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2015. — Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/20962>

86. Социальная функция художественной культуры // Декоративное искусство СССР . - 1972. - №5. С. 1,7.
87. Степанян, Н. О. О профессии критика / Н. О. Степанян // Декоративное искусство СССР. - 1976. - №4 (221). - С. 23-25.
88. Стернин, Г. Пути художественной критики / Г. Стернин // Декоративное искусство СССР. - 1973. - №11. - С. 1-3.
89. Ступин, А. Д. Размышления христианина, посвященные Ангелу-Хранителю на каждый день / А. Д. Ступин. — Москва : Духовное преображение, 2016 г. — 240 с.
90. Сульберекова, М.Г. Критика как орган саморефлексии художественной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01: защищена 19.04.06: утв. 22.09.06/ М.Г. Сульберекова. – Красноярск, 2006. -166 с.
91. Сысоева Е. А. Симпозиумы по художественной керамике в Сибири - демонстрация лучших достижений современного декоративного искусства / Е. А. Сысоева, Е. А. Краснова // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. - Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016.- С.114-119.
92. Сысоева, Е. А. Становление сибирской школы керамики / Е. А. Сысоева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА/Моск.гос. худож.-пром. Академия имени С. Г. Строганова. №1. Ч.2. - МГХПА, 2016. -С. 231-239
93. Сысоева, Е. А. Симпозиумы по художественной керамике в Сибири: традиции и новаторство // Наука, образование и инновации: сборник статей междунар. науч.-практ. конф. В 5 ч. Уфа, 2015. – С. 87-90.

94. Ткаченко, Л.А. Искусство художественной керамики в Западной Сибири в 60-90-х гг. XX в. / Л. А. Ткаченко // Известия АлтГУ. – 2007. - №4-3. - С. 57-59.
95. Хомелев, Г. В. Понятие критики и ее формы. Опыт философского исследования теории и методологии/ Г. В. Хомелев. - Л.: Изд-во Ленинград. фин.-эконом. Ин-та, 1991. - 193 с.
96. Худоногова, Е.Ю. Архаические фантазии Сергея Ануфриева, Е. Ю. Худоногова // - Красноярск: Палитра, 2002. - № 1. – С. 28-30.
97. Чекалов, А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А. К. Чекалов. Москва: изд-во Академии художеств СССР, 1962. - 68 с.
98. Чирков, В.Ф. Искусство Сергея Ануфриева/ В. Ф. Чирков // Сергей Ануфриев. Точки соприкосновения. – Красноярск: Фотографический холдинг «Снетков и К», 2003. - С. 28-30.
99. Школа (в искусстве) [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. Источник: Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978. — Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/151803/%D0%A8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0>
100. Школа в искусстве [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. Источник: «Популярная художественная энциклопедия» ред. Полевого В.М.; Москва: "Советская энциклопедия", 1986. - Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/3728/%D0%A8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0
101. Школа (система образования) [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. Источник: Большая советская

энциклопедия. — Москва: Советская энциклопедия. 1969—1978. —
Режим доступа:
<https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/151806/%D0%A8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0>

102. Щукина, Т. С. Теоретические проблемы художественной критики / Т. С. Щукина. - Москва: Мысль, 1979. - 144 с.
103. Юшкова, Ю. Керамика: буклет / вст. статья Ломановой Т. М. — Красноярск, 2010.